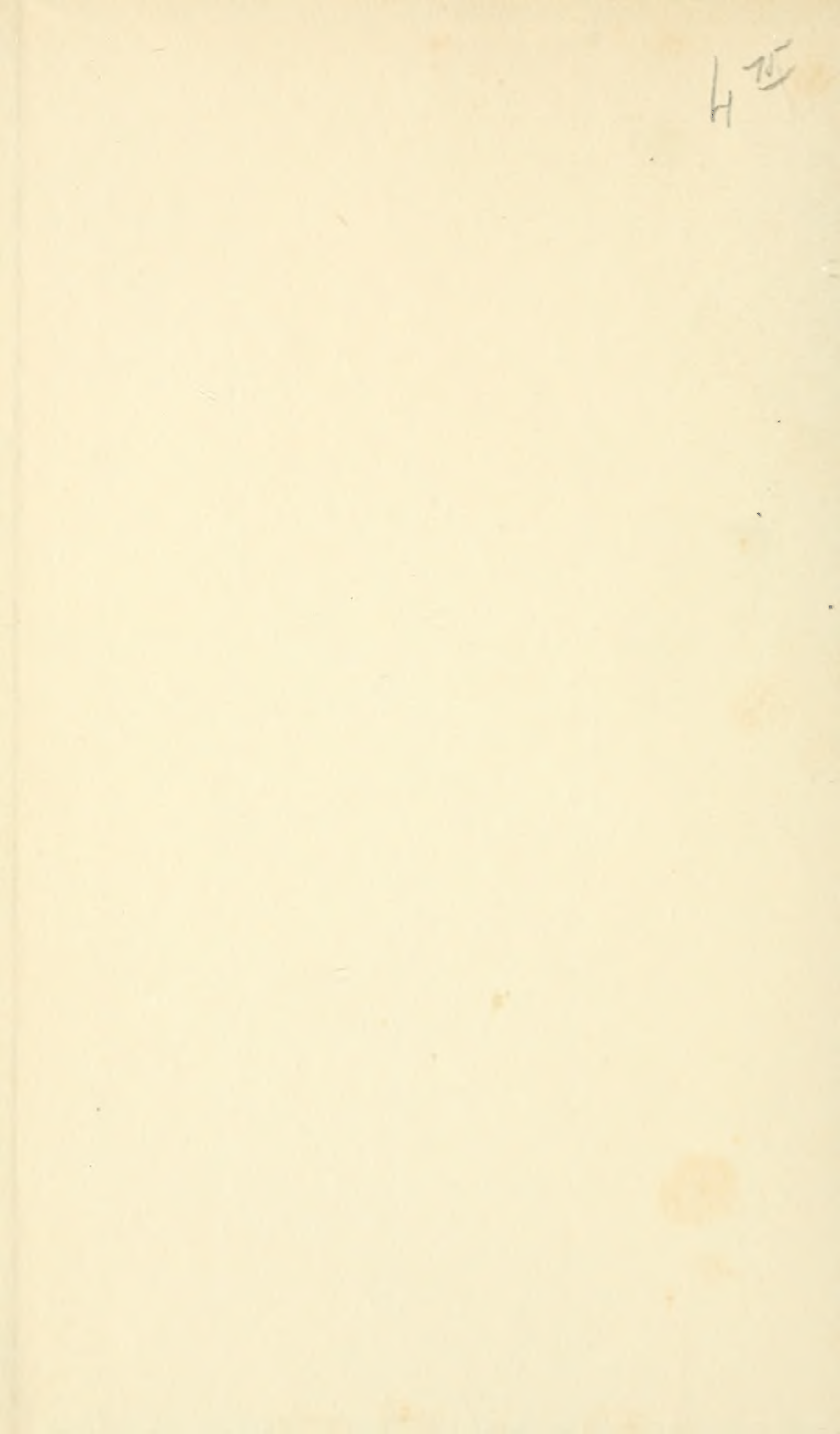
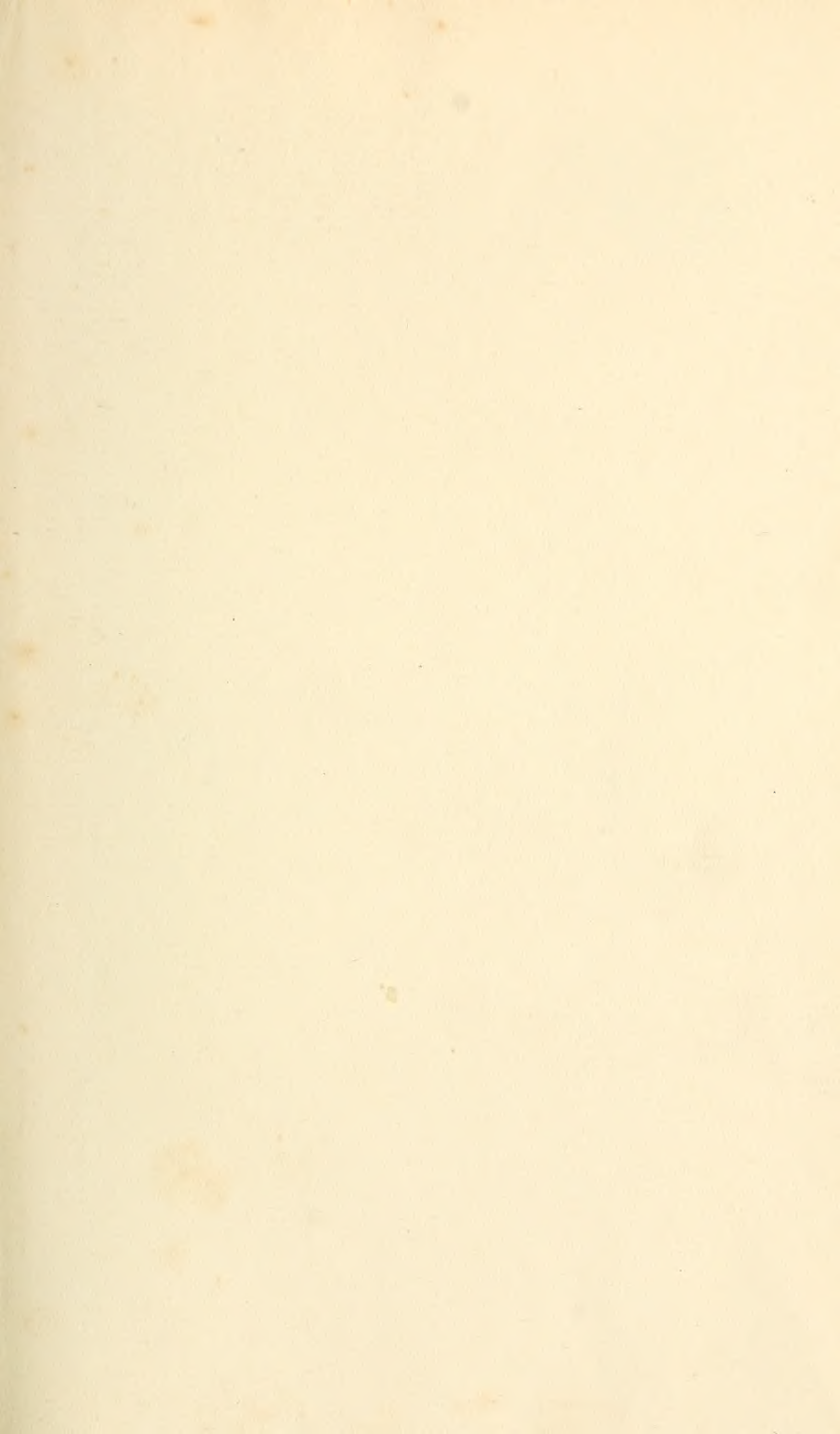
ALBERT VERWEY

EUROPÄISCHE AUFSÄTZE







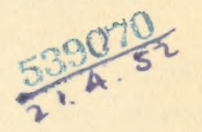




EUROPÄISCHE AUFSÄTZE

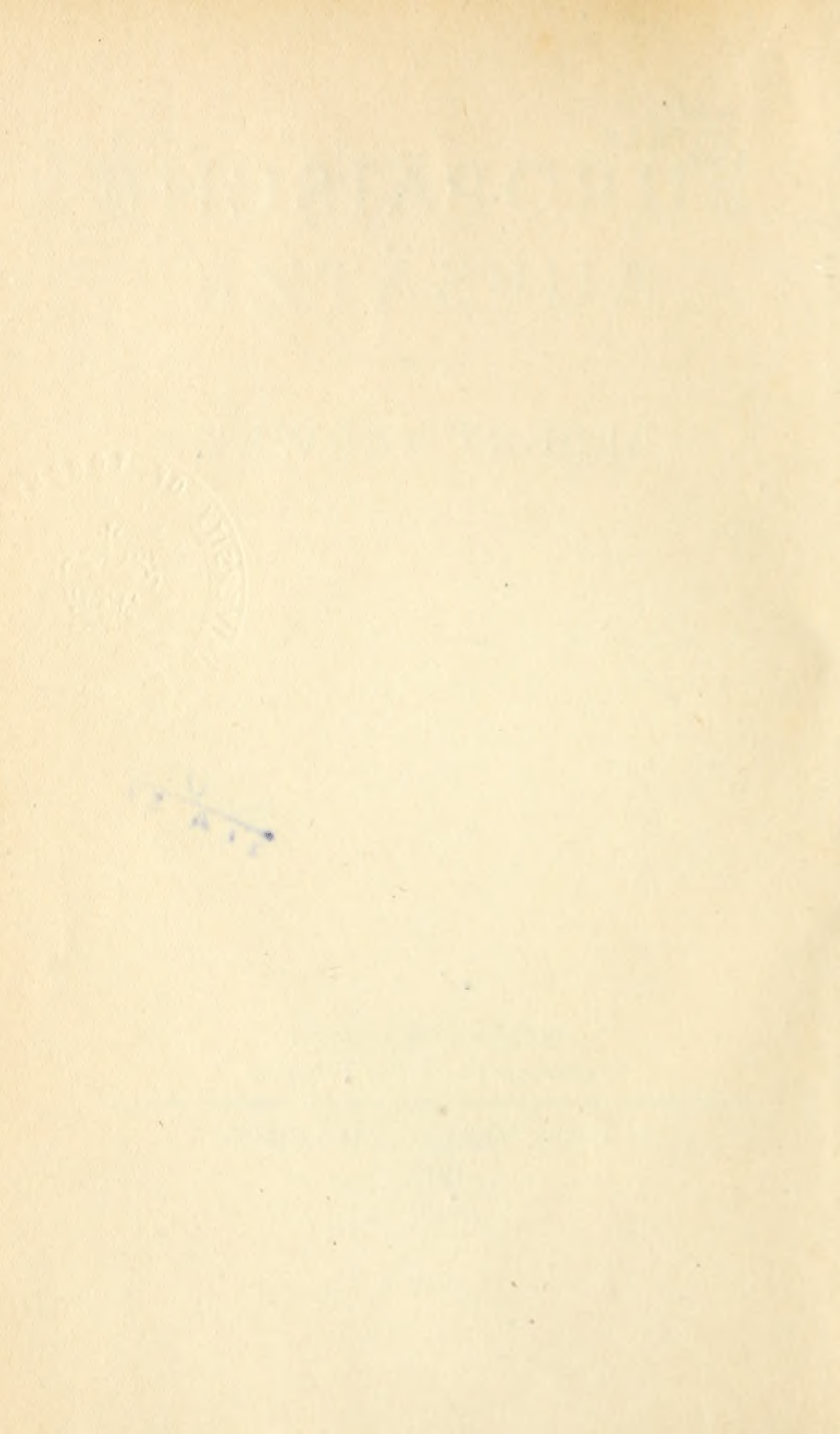
VON

ALBERT VERWEY



Aus dem Holländischen übertragen von Hilde Telschow

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG
1919



VORREDE

„DAS Glück wohnt immer jenseits der Grenzen," sagte mein Freund. Er hatte mich kurz vorher dafür gelobt, dass ich den „esprit de l'au-delà" besässe.

Ich fing nun an zu verstehen, was er meinte. Wir liefen am Meere hin, das ja von Natur Grenze und weiteste Aussicht ist und sich zwischen einem Diesseits und einem Jenseits bewegt.

„Die Aufgabe, die uns beschäftigt, hat viele Seiten," sagte ich.

„Ja, unendlich viele, und einen Mittelpunkt."

„Demnach müsste sie eine Kugel sein, meinst du?"

„Sage: eine Welt. Denn die Frage, die wir beantworten wollten, war gerade die: Ist es möglich, dass eine menschliche Anschauungsweise umfassend genug ist, um den Namen Weltanschauung zu verdienen?"

Als ich jung war, dachte ich viel über die Vorstellung nach, die meinen Gedanken Richtung gab. Einerseits war ich fest davon überzeugt, dass es nicht zwei gleiche Dinge gab. Andrerseits war ich nicht glücklich, wenn ich nicht alles, was mich trieb: mein Entzücken, meine Dankbarkeit, meine Ehrfurcht, meine Verehrung, e i n e m Wesen bieten konnte, das alles umfassen und alles erfüllen musste. Aber den Namen Gott fürchtete ich. Ein Personenname, sagte ich mir, für den meiner Phantasie die Person fehlte. Ein

Terminus, leer geworden, und mit so vielen Termini in unlöslichem Verband, dass kein Dichter oder Künstler, kein ernster Mensch, der nur ehrlich sein will, sich seiner bedienen mag.

Dagegen gab es ein andres Wort, das ich immer wieder gebrauchte, von dem ich glaubte, dass es jedermann anwandte: das Leben.

Das Leben liebte ich. Ich vertraute ihm, ehrte es, dankte und diente ihm.

Nicht infolge philosophischer Erwägungen geschah es, dass ich dieses Wort: das Leben, in den Mittelpunkt meiner Gedanken setzte.

Wenn überhaupt von Erwägungen und einem bewussten Setzen die Rede sein konnte.

Die Wahrheit war nämlich, dass ich in einem gewissen Augenblick die Lebensvorstellung als Mitte meiner Gedanken vorfand.

Aber ich wollte sagen, dass meine Bespiegelung dieses Fundes nicht in erster Linie den Philosophen bekundete.

Was dann aber?

Den Dichter und Schriftsteller.

Kann es wahr sein, fragte ich mich, dass alle Gefühle, mit denen wir das Weltall seinem Wesen und seiner Erscheinung nach lieben und verehren, sich an diese eine Vorstellung wenden können, sich mit diesem einen Namen verknüpfen lassen?

Ist es so, dachte ich, und ist es nicht nur für mich

selber, sondern auch für andere wahr, dann habe ich in dieser Benennung den Kern der weitreichendsten Äusserung, die ich denken kann, gefunden, und gleichzeitig das umfassendste Mittel der Verständigung.

Ich erlebte eine Zeit, in der, auch in Holland, die äusserliche Sprache von den Eindrücken aus — also impressionistisch — durch eine grosse Anzahl Schriftsteller erneuert wurde, so wie es gleichzeitig in ganz Europa mit der Malerei geschah. Parallel damit schien mir eine innere Spracherneuerung möglich: ein anderer Bau in bezug auf Vorstellung und gedanklichen Zusammenhang. Das Leben war für mich der Kerngedanke, von wo aus neue Inhalte und wirkliche Gefühlswerte in eine Sprache dringen konnten, die durch jahrhundertelangen Gebrauch zum Begrifflichen erstarrt war.

Natürlich blieb mir auch der philosophische Sinn dieser Umsetzung nicht verborgen. Ich konnte Spinoza nicht lesen, ohne zu fühlen, dass sein Deus sive substantia mit seiner unendlichen Anzahl von Attributen, von denen uns zwei, das Denken und die Ausdehnung, offenbar werden, dasselbe für mich bedeutete wie mein „Leben". Eben deshalb habe ich keinen Augenblick geglaubt, dass mein Gedanke irgendeine philosophische Reform brachte. Ich fühlte, dass ich Dichter und Schriftsteller war: zu der Aufgabe berufen, dieses Leben, diese Idee, von andern vielleicht unter andern Benennungen erfasst, in der

Sprache, die die meine und die meiner Zeit war, zu entfalten: in Gedichten und Aufsätzen. Dass Dichter dies auch vor mir in ihrer Zeit und ihrer Sprache erprobt hatten, konnte mir eine Ermutigung und erfreuliche Verwandtschaft sein. Es gab mir die hoffnungsvolle Sicherheit, dass — wenn ich scheinbar allein und auf mir selber fussend in meinem kleinen Sprachgebiet arbeitete — es sich später doch zeigen würde, dass ich mich auf einem breiten, einem europäischen Strom fortbewegte und teilhatte an einer Weltbewegung.

Nichts wissen Dichter mit mehr Gewissheit, als dass Begriffe wertlos sind, die nicht die Wirklichkeit innerer wie äusserer Erfahrung füllt. Nicht die begriffsmässige Linie, sondern den blühenden Wuchs der Sprache erzeugen die Dichter in ihren Werken. Doch diese Sprache ist in ihrer hörbaren Sichtbarkeit die unmittelbare Wortwerdung einer Kraft, die von den Deutschen Einbildungskraft, den Engländern Imagination und den Holländern Verbeelding genannt wird.

Das holländische Wort hat das voraus, dass es nicht nur die Kraft benennt, sondern auch ihr Resultat: das durch die Einbildungskraft erzeugte Bild.

Nicht philosophisch, sondern dichterisch arbeitend, sah ich diese Einbildungskraft als schöpferisches Vermögen mit dem Leben zusammenfallen, sofern man

dies als Grundprinzip des Weltalls versteht. Wo es sich nicht um die Kraft handelt, sondern um ihr Ergebnis, das Bild, kann man auch die Bezeichnung Traum gebrauchen.

Leben, Einbildungskraft, Bild (im obengenannten Sinne) und Traum sind demzufolge Differenzierungen von ein und derselben Wesenheit, und alle wird man in meinen Aufsätzen antreffen.

Diese Gedankenformation ist jedoch nicht die Hauptsache. Sie soll nur den Geist andeuten, in welchem der Verfasser dieses Buches wahrgenommen, gefühlt und geschrieben hat. Liebe zum Leben in all seinen äusseren und inneren Formen, Gehorsam für das, was die Einbildungskraft diktiert, und nicht für die begriffsmässige Logik, Verlangen nach dem sichtbaren Bild, und Bedürfnis, alle Bilder der Nüchternheit ihrer individuellen Begrenzung zu entheben und in das Traumlicht zu tauchen, in welchem sie sich als Symbole zeigen, dies sind die Wesenszüge der hier gegebenen Anschauungen und Beschreibungen, deren Gegenstand Natur und Kunst, Literatur und Gedanke sind.

Umsetzung der Wirklichkeit in Traum ist offenbar das Prinzip von Dichtern und Künstlern, die damit die geistige Wirksamkeit, wie sie jedem Menschen eingeboren ist, fortsetzen und zum Ausdruck bringen. Aber das ergibt dann auch, dass der Sinn der Wirklichkeit der Traum ist. Diesen Satz, so paradox

er scheint, Deutschen annehmbar zu machen, ist der Zweck dieser Ausgabe.

Als Holländer und hartnäckiger als die meisten, habe ich gemeint, dass auch in der stofflichen und räumlichen Welt der wahre Wert einer Erscheinung mitunter in seinem Gegenteil liegen kann: der beste Patriot derjenige, der seine Verwandtschaft mit dem Fremden zeigt.

„Das Glück wohnt immer jenseits der Grenzen," sagte mein Freund. Er meinte es allgemein: der Sinn eines jeden Dinges liegt in seinem Gegenteil. Er dachte nicht an den Gegensatz, der sich uns während der letzten Jahre so drohend aufdrängte. Ich denke daran, so wie ich all die Jahre daran dachte, und wie ich hoffe, dass bald die ganze Welt daran denken wird, in dem tiefen Bewusstsein einer geistigen Gemeinschaft, die keine Grenzen kennt.

Noordwijk, im September 1917

ALBERT VERWEY

EUROPÄISCHE AUFSÄTZE

ERSTER TEIL

DER SPANISCHE TRAUM

ICH trete in Gedanken noch einmal durch die Pforte der Pyrenäen, wie damals, als ich bei Biarritz aus dem Luxuszug über die Felsen hin ein kleines Stück Steinstrand gegen blauen Himmel sah. Der weisshäuptige Kapitän in Marineblau uns gegenüber trug alle Farbennuancen von rötlichem Felsgrund und südlichen Meeren an sich, und seine Tochter neben ihm glich jenen hellfarbigen und ungeheuerlich geschnäbelten Papageien, welche die Seeleute aus fernen fremden Ländern mitbringen und deren runzlige Augenhöhlen und unsägliche Unverschämtheit die Erfahrungen eines jahrhundertelangen Alters bekunden. Beide hatten in ihrer strahlenden Neuheit und seltsamen Fremdartigkeit wohl viel von den wunderlichen Raritätensammlungen, welche die Familien der Seefahrer unter Glasglocken oder farbiger Gaze auf eichenen Wäscheschränken bewahren: Stücke von Ostindien in aufgeputzten guten Stuben. Und so war auch das weisse glänzende Löwenhündchen auf ihrem Schoss, wie aus Seide und mit Perlaugen. Doch menschlich wurden sie für einen Augenblick, kurz ehe sie in Biarritz ausstiegen, als sie mit leidenschaftlichem Druck seine Hand ergriff und beide mit Tränen in den Augen schnell wegblickten.

Herrlich, grausam und stumm zieht auf Reisen das

Leben an uns vorüber. Wir haben für kurze Zeit den Kreis, in dem wir auf unsre Umgebung einwirken, verlassen, und wissen es. Unsere Einwirkung hat aufgehört. Nichts von allem, was sich um uns her ereignet und uns ergreift — tiefer als sonst noch ergreift, weil wir nur rezeptiv sind —, findet in uns die Kraft zur Umgestaltung. Und nun erst erfassen wir die Grausamkeit des Lebenskampfes. Daheim, als wir uns imstande fühlten zu helfen und innerhalb unseres Bereiches kein Leid anerkannten, das wir nicht hätten lindern können, mussten wir wohl an eine Kraft glauben, die zum guten lenkt. Doch nun ist diese Kraft in uns versiegt. Und unbestechlich, in unentrinnbarer Grausamkeit spielen sich vor unsern Augen die Ereignisse des Lebens ab.

So trägt auch die Natur auf Reisen ihre Unberührbarkeit deutlicher zur Schau als jemals in der Heimat. Doch was wir bei lebenden Wesen als einen Mangel an Mitgefühl empfinden, ist in der Landschaft eitel Herrlichkeit. Der Gedanke ist wohl töricht, dass die Natur unsrer Heimat von unsrer Hilfe abhängiger sein sollte als die fremde; doch er drängt sich uns auf, weil wir mit ihr vertraut sind, hingegen mit der fremden nicht. Weil das Gefühl auf der einen Seite, der unsrigen, so stark ist, machen wir es gegenseitig. Und noch einen andern Grund gibt es, dass uns gänzlich fremde Landschaften wie Ewigkeiten anmuten: wir

kennen sie nicht in ihren Wandlungen. Wir sehen sie an einem schönen Abend, fühlen ihre grossen Linien tief und unmittelbar in unsere Stimmung eingehen, und so bewahren wir sie. Auf solche Weise sah ich an jenem Abend die Höhenkämme und die breiten Abhänge der Pyrenäen, während wir zu zweit allein gelassen dahinfuhren und im Liegen durchs offne Fenster sahen; und in der Stille des Sonnenunterganges, als es in den Seitentälern dunkelte und rosige und veilchenfarbene Lichtschleier über die Berglandschaft hinschwebten, hingen unsere Augen unverwandt an dem grünlich silbernen Streifen im Westen, als begönne dort über der Fülle des irdischen Formenlandes das eigentliche Reich der Ewigkeit.

Erst mit der Stille, die einen auf Reisen begleitet, mit der inneren Stille, die in einem bestimmten Augenblick eintritt, und nach welchem erst die Gemeinschaft mit der fremden Welt beginnt, fühlen wir uns selbst wie die Ewigkeit, als welche das Leben um uns her uns erscheint. Noch richtiger sagte ich, dass nicht nach, sondern in jenem Moment der Stille unsere Gemeinschaft anfängt; ja mehr, dass sie völlig darin enthalten ist. Alles weitere sind Gestaltungen, an denen wir später erkennen können, was bereits in uns wurde: jener eine Augenblick, erkennbar an dieser Stille, ist die Seele der ferneren Erscheinungen. Welcher Art er ist? Es ist ein Abbrechen aller Eindrücke,

aller Gedanken, die um ihrer selbst willen aufsteigen oder einem Ziel zustreben. Ein Gelöstsein — (wie oder wodurch verursacht, lässt sich nicht sagen, kommt also für Worte nicht in Betracht) — von allem, was Zeit und Ursache hat: ein Gefühl der Ewigkeit ohne Bewusstsein des Anlasses oder der Wirkung, nur an sich. Unter all den Bildern, die in bunter Mannigfaltigkeit auf uns eindringen, — und stärker als diese, — beharrt unsre innere Stille, alle in der Wirklichkeit lauten Bilder führen in unserm Geiste ein stummes Dasein. Wie oft habe ich auf Reisen auf diese Weise die Grausamkeit und Herrlichkeit dieses stummen Lebens, das in Wahrheit unseres Lebens Ewigkeit ist, empfunden. Wie oft sah ich dann ein, dass nur der wirklich glücklich ist, der auch in seinem alltäglichen Leben diese Ewigkeit spürt.

* * *

Wundersam herrlich war es, wie uns auf der Reise von Bordeaux über Saragossa und Taragona nach Valencia die Schönheit des neuen Lebens nach und nach aufnahm und beglückte. Als wir die fürstlichen Zimmer des Hotels Richelieu, mit den Initialen des gefürchteten Kardinals auf unsern Bettlaken, und den marmornen Vorhof mit seinen Orangenbäumen und umlaufenden Balkonen verlassen hatten und am Hafen von Bordeaux vorbeifuhren, konnten wir angesichts der Seilmagazine neben uns und des Waldes von

Masten und Takeln im Morgennebel wohl denken, noch in unserm Lande zu sein, in Amsterdam am Ufer des Ij. Das war wie ein letzter Gruss. Doch der Strand von Biarritz und die Pyrenäen waren eine Vorbereitung, und als uns ein junger schlanker Saragossaner mit römischem Gesichtsschnitt reife Trauben anbot, auf einer Bank unter dem Spalier, an dem sie hingen, fühlten wir, wie sich das Paradies um uns herum auftat. Hunderte von kleinen blauen Eidechsen schossen an jenem Tage in der Sommersonne über den Weg; der Ebro, anfangs breit, brauste in die Spalte eines Flussbettes, wo Lianen einander umrankten. Auch eine Kathedrale gab es, wo im abgeschlossenen Chor, innen aus altem Kupfer, von aussen ein Museum von Bildhauerarbeit, dicke Prälaten, Hofstaat des Erzbischofs, in Scharlachmänteln und Pelerinen ihre Messe lasen; wir hörten die Stimmen von kleinen Chorknaben, wohltuend wie klares Wasser, zwischen dem Unwetter der breitkröpfigen Herren. Nach der Messe kamen sie an uns vorüber, in selbstzufriedenem Hochmut, ein klein wenig neugierig die Köpfe nach uns wendend. Es war eine der stolzesten, einfachsten Kirchen, die man sich denken kann. Ein reines Kreuz, nirgends zerstückelt und verputzt, wie ein gestrenger schlanker Fürst, die immer jung bleibende Gestalt gekleidet in ein enganschliessendes und vollkommenes Gewand aus marmornen Phantasien. Den Fussboden schufen Spätere. Man möchte denken, dass sie sich fürchteten,

dem an sich vollkommenen Gebäude etwas beizufügen: die Figuren des Fussbodens, Mosaiken, sind die Projektionen der Gewölbe darüber, so dass er wie ein Spiegel scheint, der in der Tiefe die Höhe zurückwirft. Doch erst auf einer Wanderung ausserhalb von Taragona meinten wir, dass sich das Paradies um uns geschlossen habe. An jenem Morgen wurden wir, und nun auf lange Zeit, von dem Leben gelöst, an welches wir so vielfach gebunden waren. Als neue Menschen standen wir in einer neuen Schöpfung. Eine Art Bergpfad war es, inmitten von Weinstöcken und Olivengärten, — doch standen dazwischen auch mannshohe Aloën, Kakteen mehr als mannshoch und ein Flor von wildem Heliotrop. Zwischen den Felsen überall das Meer: rosenrote Bäume blühten vor blauem Wasser. Unter einem Feigenbaum sassen wir zwischen kleinen Mädchen und tranken Pfefferminzwasser. So wunderlich ist der Mensch geartet, dass er sich auch dem Schönen nicht sofort ergibt. Er ist dann wie ein Kind, das erst laufen lernt, das ängstlich nach ihm bekannter Stütze sucht. So suchte ich, wie furchtsam, in meinen Gedanken nach etwas mir Vertrautem, das als Stütze dienen konnte; doch fand ich nichts: jeder Zusammenhang mit meinem früheren Leben war abgebrochen; und zögernd, doch schon mutiger, schritt ich gezwungen durch eine neue Herrlichkeit.

* * *

Darum wunderte ich mich in Valencia gar nicht mehr, meiner selber so sicher zu sein. Dies war ja doch Spaniens Garten, und der Marktplatz mit seinen Blumen und Früchten war der Garten von Valencia. Es setzte mich durchaus nicht in Erstaunen, wenn vor mir Strassensänger mit Zupfinstrumenten Lieder sangen, die mir wohlbekannt schienen, wenn das Blumenmädchen mit dem glänzenden Haar und den kohlschwarzen Augen auf mich zukam und mir die Blume reichte, die mir lieb ist von der Heimat her: dies war ja doch m e i n Paradies, und kamen nun die Gestalten, die mir begegneten, aus einer Wirklichkeit, oder waren sie von mir geschaffen? Mochte mein Reisegefährte in diesem Sänger einen Bettler sehen und meine Ansicht über die schöngeformte Hand des Mädchens belächeln: ich wusste es besser; denn urteilte er richtig nach den Gesetzen unserer früheren Welt, — tat er es auch nach denen meines Himmels hier?

Dies ist eben das Herrliche eines so seltsamen Landes wie Spanien, dass man es wie einen Traum erlebt. Wo die Wirklichkeit so vollständig wie ein Traum erscheint und nichts von dem uns Umgebenden mehr die Idee einer Wirklichkeit übermittelt, tut man klug, den Charakter des Traumes als Wirklichkeit gelten zu lassen. Traumcharakter, — Ewigkeitscharakter: gibt es da einen Unterschied? Eben das,

was ich suchte, was ich oben erwähnte, fand ich, als Spanien mir so unzweideutig wie ein Traum erschien.

Bei den hohen maurischen Wasserbecken in den Bergen hinter Valencia, — unter den Palmen und Granatbäumen von Elche hinter Alicante kann man seinen Traum fortsetzen und beim Anblick einer dachlosen weissen Mauer oder einer Kuppel in der Ferne glauben, die andre Seite des Mittelländischen Meeres schon erreicht zu haben. Aus dem Hafen von Alicante, längs Cartagena, Aguilas und Almeria nach Malaga, fährt man dann der Verwirklichung auch dieses Traumes entgegen. Die enge Strasse im Kriegshafen Cartagena, wo an jenem grausigen Sonntag zwischen geschlossenen Fensterläden sich russische Matrosen wie junge Bären balgten, bot einen Blick ins Fegefeuer, das wohl an jeden Himmel grenzt, — ein Himmel ging uns wirklich im Hafen von Aguilas auf. Das stille weite Wasser, eingerahmt von grünen Hügeln mit einer einzelnen schiefen Palme auf der Landzunge; über uns der Fels mit einem alten Kastell; unter uns das Häuschen eines Hafenwärters, aus dem das Krähen eines Kindes klang, das gewaschen wurde, und die halboffne Tür, durch die man die junge Mutter sah. Wie wir dann dem kleinen Jungen folgten, der mit zwei lebendigen Schildkröten in der Hosentasche klappernd vor uns her hüpfte, nach der Tür des Kastelles — maurisch natürlich, wie er sagte, wenn auch eine Gedenktafel daran erinnerte, dass es in der

Zeit Ferdinands von Arragon gebaut sei, — und höher hinauf, zu dem über See und Land Aussicht bietenden Plateau! Wie wir eine Stunde lang dort träumend und zeichnend in der brennenden Sonne sassen, während unser Boot unten wartete! — Almeria grüsste uns mit südländischer Geschäftigkeit. Esel mit roten und gelben Matten und mit rotquastigen Schnüren aufgezäumt, an jeder Seite mit Tonnen beladen, wackelten in Zügen vom Hafen her nach der Stadt. Hellbraune Ochsen mit schwer herniederhängenden Wammen zogen hohe zweirädrige Leiterwagen. Das Joch auf dem Nacken und die Riemen über der Stirn, stapften sie stattlich, die Augen in einer Linie. Das rote Stückchen Matte über ihrem Stirnriemen trägt die Form einer Krone mit einem gelben Kreuz darin. Bisweilen legt der Treiber, der vorausläuft, den langen geraden Stab über die Jochmitte und gibt so die Richtung an. Das ist schön, stumm und königlich. Blumen und Palmen wachsen längs der weissen Stadt, die sich bis zum Hafen erstreckt, und den Berg hinauf, und auf den Bergen dahinter liegt das maurische Kastell mit Bastionen und mit Türmen verzierten Mauern, die sich aussen in den Mauerresten und Leitungen einer verlassenen Bleifabrik fortsetzen. Bei einem Spaziergang in der Hitze über diesen Berg sah ich einen Knaben, ganz nackt, von der Sonne gebräunt. Sein Körper hatte den Glanz und das vollkommene Ebenmass jeder Muskel, das man bei florentinischen Bronzen findet. —

Am Abend schifften wir uns ein nach Malaga. Ein breiter Lichtstrahl lief zwischen unsren Augen und dem Mond über das Wasser, und wie eine Milchstrasse lag der Streifen hinter der Dampferschraube. Sieht man die südlichen Städte mit ihren weissen Fassaden vor bergigem Hintergrunde vom Meere aus, so hat ihre dekorative Wirkung für uns Nordländer immer etwas Märchenhaftes. Gegen das tiefe klare Wasserblau des Mittelländischen Meeres, in dem man beim Baden die Füsse auf dem Sande sieht, und unter der Glut der südlichen Sonne erhält ihr Weiss einen ungewöhnlichen Glanz, gegen den das Grün einer Palme überraschend steht, — doch mitunter, und wie wir es später in Cadix sahen, wird solch eine Erscheinung palastartig: Kuppeln und Linien fügen sich zusammen, und man möchte glauben, das Sommerlustschloss eines orientalischen Fürsten zu sehen, sich hinabstufend zum sonnigen Wasser. Eine breite, schöne Architektur in gestreckten Linien, mit Bogen und Türmen, ist die Fassade von Malaga. Wie habe ich täglich die Strassen durchstreift, durch das trockne Bett des Guadalmedina hinauf zu den Berghügeln mit den weissen Landhäusern, durch die engen Gassen, wo Blumen über alle Balkone hängen, die Höfe entlang, wo umblühte Springbrunnen plätschern, über kleine Plätze, wo die grossen Glocken blauer Klematis ein Haus umranken und sich über die verlassene Strasse schlängeln. Hier war das wahre Leben des Südens,

und hier war es auch in die Bewohner übergegangen. Ich entsinne mich eines Brunnens, um welchen ich Menschen sitzen sah, die sich mit einem Schluck Wasser, einer Handvoll Bohnen als Mahlzeit begnügten. Sie sassen dort des Abends, und als ich des Morgens aus meinem Fenster schaute, waren sie noch immer nicht weggegangen. Andere Lebensweisen als die nördlichen wurden uns begreiflich: das glückliche Leben andrer Zeiten, andrer Weltgegenden weckte unser Verlangen und unsre Erwartungen. Wir sahen den Neger mit den Karminlippen und dem Augenweiss, den Araber mit dem schmalen Gesicht unter dem Turban, dem weissen Burnus und dem Riemen mit der Tasche, in welcher der Koran steckt. Granada erwartete uns. Und als ich am letzten Abend noch einmal durch die abgelegnen Strassen lief, sah ich eine grobknochige, dunkelfarbige Frau auf der Schwelle ihrer verfallenen Hütte sitzen, als sässe sie auf der Schwelle der Wüste . . .

* * *

Granadas Reiz ist die Herrlichkeit seiner Natur: dass eben dieser Fleck der Erde Granada ist. War es die zarte Atmosphäre, die Farbe und die Linien der Berge, die Lage zwischen den Hügeln oder die Bodenbeschaffenheit, die Vegetation und das Wasser, — kurz, ich fühlte — was auch die Araber erkannt hatten —, dass im Klima und in der Erde

von Granada ein Lebens- und Schönheitsprinzip verborgen liegt, wie man es nirgendwo antrifft.

Eine Wanderung gegen Sonnenuntergang auf der Alameda von Granada mit dem Blick auf die Perlmutterberge (wie die Mauren sagen) der Sierra Nevada löste Stimmungen in mir aus, die ich in meinen romantischsten Jugendjahren als romantisch und ausserhalb der Wirklichkeit liegend nicht zugelassen hätte. Was aber soll man tun, wenn der romantische Traum Wirklichkeit wird? Er war es, an dem die Mauren sich sättigten, und hinter den Festungsmauern ihrer Alhambra haben sie ihn vollkommen verherrlicht, in Hallen und Gärten, wo alle Motive jener Natur, jedes für sich behandelt und alle miteinander, zu einem kunstvollen Ganzen vereinigt sind. Das Plätschern des Wassers, das Rauschen der Bäume, Marmorweiss gegen Himmelblau, Schlagschatten von Bögen, Dämmerlicht von Laubengängen, das Glitzern gestreckter Linien, der Blumenduft in allen Höfen und die Farbennuancen längs der Wände, alles, was die Formen von Granadas Natur sie gelehrt hatten, vereinigten sie in dieser Palaststadt. Die Farben, die das Entzücken arabischer Dichter waren, wenn die Sonne sie überglänzte, sind erloschen, doch die Figuren und Sprüche sind in den Mauern geblieben, wie gewebte Kleider zwischen der Spitzenarbeit der Umrahmungen, und lange betrachteten wir sie, mein Freund mit untersuchenden, ich mit träumenden Augen.

Denn diese Ornamentik steht einzig da in der Welt. Hatten sie in diesem Kunstwerk die Naturelemente vereinigt, so stellten sie in den Verzierungen die Einheit von Natur und Geist dar. Deutlich erkennt man in einigen Zeichnungen die Gestalten von Fischen, Pflanzen und Vögeln, doch sind sie alle auf ihre mathematischen Grundlinien zurückgeführt. Die Formen des Weltalls in ihrer Einheit im Menschengeist drücken sie aus. In diesem Paradies von Spanien wurde die semitische Seele für alle Zeiten verherrlicht. Zwischen den Sprüchen des Korans fasste sie dies ihr Bekenntnis ein.

Was hat, im Vergleich zu dieser maurischen Schönheit, das christliche Spanien geschaffen? Die Ruinen des Renaissancepalastes von Karl V. stehen hier zwischen den Resten der Alhambra, wie die christliche Kathedrale in der Moschee, die wir in Cordova sahen, — wie nichtssagend, wie unscheinbar.

Spaniens Herrlichkeit — nur die Mauren haben sie verstanden. Bis auf die Sprache der Kinder, die die Monumente zeigen, dauert — und mit Recht — die maurische Herrschaft in Spanien fort.

* * *

Granada war eine andere Welt, eine neue Lebensmöglichkeit, die wir vor dieser Zeit nicht gekannt hatten. Als Reisende, ohne Zusammenhang mit unsrer Umgebung, waren wir allmählich wieder dahingekom-

men, unter den fremden, flüchtigen Formen das Leben wiederzuerkennen: im Zuge vor Biarritz hatten wir davor haltgemacht, in den Pyrenäen uns damit vereinigt, wir hatten es auf der Wanderung ausserhalb von Taragona in uns gefühlt, in Valencia und Alicante und auf der Seereise nach Malaga hatten wir es aus uns selber aufsteigen sehen wie einen Traum, und nun — in Malaga begann es schon, doch in Granada war unser eigener Traum als Wirklichkeit aus früheren Jahrhunderten vor uns aufgestanden, und als eine grosse neue Möglichkeit hatten wir in ihm das Leben erkannt.

Wieder anders sollte es in Tanger sein. In seinem lebendigen Lärm des Heute trat es dichter an uns heran, und so seltsam, dass es uns überlief. So abwechselnd sich die Formen auch gezeigt hatten, waren wir doch immer im Reich des ruhigen Menschengeistes gewesen. Des Geistes, der Städte errichtet und Gemeinschaften zusammenhält, des Geistes von Amphion, der Steine tanzen lässt, und von Apollo, der Mass und Heilung gibt. Die Alhambra als ein Wunder von Kunst und Bau war die Krone eines menschlichen Gesellschaftslebens. An den Grenzen der Wüste, obgleich noch dicht bei Europa, hingen die Saiten dieses Geistes zerrissen über den Leidenschaften. Durch einen Zufall, der aber bezeichnend war, sahen wir zwei Hauptgruppen aus dem Buch

unsres Freundes Jakob van Looy, wo er Tanger wiedergegeben hat. Die Herberge des Antonio und den Tanz der Derwische. Dadurch bekam unser Besuch von Tanger etwas von einer Pilgerfahrt nach den zwei Bildern aus der Zauberlaterne des holländischen Künstlers. Der Wahnsinn der ausgestossenen Irren, der Wahnsinn der tollen Schwärmer brütet und brandet unter den kohlschwarzen Schatten und dem Lodern der afrikanischen Sonne. Absonderliche Helden der Verderbtheit mit ehrwürdigen Greisengesichtern tauchten aus dem Zwielicht jenes kleinen Ladens auf; beängstigende Märtyrer innerlicher Rasereien strauchelten mit blutenden und zerquetschten Schädeln durch die Sonnenglut. Das Leben nach dem Prinzip des Wahnsinns wurde Wirklichkeit.

Van Looy war der Geeignete, es darzustellen. Bei seiner Wanderung als Maler durch Spanien verfolgte ihn schon der „Tonto", das Leben gelöst von der Vernunft. Don Quixotes goldener Wahnsinn klapperte in seinem Kopf, wenn er müde war von der Arbeit. Die Geringen im Geiste hatte er immer geliebt, und er hasste die Weisheit der Kaltblütigen, welche, wie er meinte, der Wahnsinn des ritterlichen Narren hundertmal übertraf. Don Quixote und Sancho Pansa, der Narr und der Bauer, begleiteten ihn auf seinem Zuge durch Spanien. Er war auch versessen auf die Tänze, die den Körper in Bewegung setzen, in denen das spanische Volk seine unbewussten

Regungen äussert, und fern von der gemassregelten Welt schuf er Tanger um sich her als ein trostlos herrliches Bacchanal des weisen Wahnsinns. „Narren" nannte er sein Buch, und vielleicht absichtslos sprach er damit das Wahnsinnsprinzip jenes orientalischen Daseins aus. Der sich selbst überlassene Mensch schwankt, dem Spiel seiner unbewussten Kräfte näher, auf seinen Instinkten treibend, jenseits der Gesellschaft. Es gibt eine Gemeinschaft mit den Naturkräften, wo die Vernunft aufgehoben ist. Blind und nur vom unendlichen Leben regiert, irrt der unbewusste Geist. In Sängern und Märchenerzählern, in Verbrechern und Schwärmern, in Narren und Idioten verherrlicht sich ein Leben, das in etwa ähnlicher Weise in jedem Orientalen zu finden ist. Dem westlichen Menschen war es fremd, — aber glücklich ist jeder, der auch in dieser Sprache das Leben erkennen kann, — den dichtbehaarten Narren zu sehen, der splitternackt unter einer umgeschlagenen Tierhaut mit grossen Schritten über den Zocco schritt: der heilige Narr.

* * *

Nachdem wir Tanger verlassen hatten, schien mir unsere Fahrt wie eine Rückkehr. Noch hielt uns das fröhliche Sevilla mit seinem schiffbaren Strom, seinem Volkstheater, seinen Nationaltänzen, und wir durchwanderten die Moschee von Cordova mit ihren Kreuzgängen; Toledo, der verlassene Trümmerhaufen, weckte durch seine einzige Lage Erinnerungen an

Schönheitselemente von Granada; doch zwischen den Spiegeln der Cafés auf der Puerta del Sol erschien Madrid uns bereits wie Paris. Auch der Regen fing an. Ununterbrochener Sonnenschein hatte uns vom September bis in den November begleitet. Nun folgte ein holländischer Staubregen. Noch ein Besuch dem Eskurial, einer halb niederländischen Merkwürdigkeit. Alle Fäden des südlichen Lebens webten sich nach dem nördlichen Knoten zurück. Die eisenfarbige Kirche, wo Philipp die Messe hörte; seine daran grenzenden Zimmer mit dem Gitter, durch das er den Altar sah; sein Porträt von Moro in der Bibliothek, der schwarzgekleidete feinfrostige Greis (eine verstorbene Idee voll Hochherzigkeit), und die Marmorgräber wie aus Zuckerwerk. Lachend liefen wir über die Treppen mit einer jungen fröhlichen Gesellschaft; ein Alltagsleben in uns setzte dem nun so nüchtern gewordenen spanischen Traum Widerstand entgegen.

Rot und breit lag der Eskurial gegen die rauhe Wüste der Berge, als wir auf dem Verdeck eines Omnibusses davonfuhren, und Wolken stapelten sich in launischer Wildheit, Brände tragend im gelben Bauch.

* * *

Und der Regen zog mit uns, und der Herbstwind, durch das rote Laub der Pyrenäen; es kostete mich Mühe, zu denken, dass ich aus Holland war. Als wir dorthin kamen, war es uns in seinem blassen Herbstduft vertraut und doch seltsam, wie ein neuer Traum.

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: IMMANUEL KANT

ES ist ein ursprünglicher und doch natürlicher Einfall von Houston Stewart Chamberlain, in seinem „Immanuel Kant" diesen Philosophen nicht für sich, sondern in Vergleichen darzustellen. „Hier zeige ich euch Kant," sagt er, „doch nicht allein, sondern zusammen mit Goethe. Nun gebt acht, wie verschieden sie sind, aber wieviel Übereinstimmendes dann auch wieder zwischen ihnen ist. Nach Goethe zeige ich euch Lionardo, der mit ihm verwandt ist — o gewiss —, aber dennoch ein ganz anderer, und dann unleugbar noch verwandter mit Kant. Darauf Descartes, und hier — dünkt mich — könnt ihr Kants Geist bei der Arbeit sehen in anderem Körper und anderen Verhältnissen." — Es versteht sich, dass wir diesen Geist nun in breiten Zügen kennen werden, so dass uns schliesslich — wenn uns noch Bruno als sein Kontrast und Plato als sein unsterblicher Gleichgearteter vor Augen geführt wird — das nähere Eingehen auf Kant allein keine Schwierigkeit mehr machen wird.

Diese Einteilung des Buches fesselte mich mehr als alles andere. Sie beweist auch, dass Chamberlain bildendes Talent besitzt. Er ist ein Sichtbarmacher des Geistigen. Dahin neigt sowohl seine Stimme wie sein Stil. Er spricht — scheinbar — so leicht und so

kräftig, er analysiert das Verwickelte zu so wenigen und so klaren Ideen, dass der Hörer nicht nur mit Vergnügen lauscht, sondern auch lauschend versteht, und noch nicht merkt, dass er mit Lauschen und Verstehen seine ganze Kraft erschöpft. Denn mehr als lauschen und verstehen will Chamberlain *sehen* lassen. Er behandelt Menschen, die *gelebt* haben und *sichtbar* waren, und mit einer grossen Anzahl kleiner Züge trachtet er danach, ihre lebendige Sichtbarkeit vorzustellen und unvergesslich zu machen.

All das liegt in solch einer Einteilung: das Buch ist eine sechsfache Aussage, die uns denkend sehen lassen soll.

Kant erscheint uns darin als ein Mann, der nach innen blickte. Er baute die Vorstellungen in sich mit so viel architektonischem Verständnis auf, mit solcher Vollständigkeit und so lebendiger Klarheit, dass sie für ihn die Gegenstände vertraten, und man begreift, dass er die Wirklichkeit entbehren konnte, wenn ihm nur genügend Angaben über ihr Dasein gemacht wurden.

Dieses Vermögen, nach innen zu blicken, war das Hauptsächliche bei Kant, der sich die Welt gern deutlich vorstellen wollte, aber... ohne von Sinneneindrücken behindert zu werden.

Er beginnt darum auch da, wo die Sinnlichkeit den Erfahrungsstoff lieferte und ihn der Verstand verarbeiten soll. Diese beiden, Sinnlichkeit und Ver-

stand, sind die Pfeiler seines inneren Baues. Ist diesen beiden etwas eigen? Ja, der Sinnlichkeit die Raumvorstellung, dem Verstand eine Anzahl fester Formen, in welchen er denkt und welche man seine Stammbegriffe nennt. Bestehen beide an sich? Nein, das wäre unmöglich. Ohne Verstand bliebe unsere Sinnlichkeit blind; ohne Sinnlichkeit bekäme unser Verstand nichts zu denken. Aber auf welche Weise halten dann die zwei Gemeinschaft, da die eine nur sehen, der andere nur denken kann? Durch die Zeit, die im Raum sichtbar ist als Dauer und im Geiste gedacht werden kann als Bewegung. Die Zeit ist der immer arbeitende Gewalttätige, der das Sichtbare zu Gedanken macht und die Gedanken sichtbar werden lässt.

Somit erklärt sich Kants innerer Bau. Aber — wird man sagen — nun kenne ich doch keine andere Welt als die meiner Vorstellung.

Kant lächelt. Eine andere? Welche andere? Kann man denn noch auf eine andere Weise etwas kennen als durch die Vorstellung?

Kant schrieb stets als Mann der Wissenschaft. Man nennt die seine eine *kritische* Philosophie.

Aber hiermit gebe ich mich nicht zufrieden — wird man einwerfen —, mir ist meine Vorstellung nicht genug, ich brauche die Welt *an sich*.

Kant spricht darüber. Er zeigt, dass alles, was wir eine Welt an sich nennen, wohl gedacht werden

kann, aber dass wir, in unsern Vorstellungen befangen, niemals solch eine Welt kennen können. Wir, die wir einerseits von der Sinnlichkeit, andrerseits vom Verstande ausgehen, müssen stets in zweierlei Vorstellungen leben, die untrennbar voneinander sind, und werden niemals eine solche finden, die mit *einer* Welt übereinstimmt.

Unbedingt zueinander gehörige Gegensätze, so nennt er sie und zeigt sie uns, und dadurch wird uns klar, dass alles, was man von einer Einheit wähnen mochte, Phantasie oder Glaube ist.

Eine andere Seite von Kants Untersuchungen ist es — was sicher viele als Widerspruch zum Vorhergegangenen empfinden werden —, wenn er ein inneres Sollen und die Freiheit des Menschen, ihm zu gehorchen, als Tatsache annimmt und das Ideal freiwilliger Pflichterfüllung predigen will.

Ein Glaube wie ein anderer, — sagen die vielen.

Chamberlain tut das nicht. Und sein ganzes Buch ist nicht nur ein Nachbilden, sondern auch eine Verteidigung von Kants Gedanken.

Als Gegenbild von Kant stellt er Bruno auf. Aber er meint Spinoza. Chamberlain ist ein grosser Judenhasser, und mir, der ich den allergermanischsten Namen trage, mag es vergönnt sein, ohne Bosheit darüber zu lächeln. Es gibt eine Stelle in seinem Werk, wo er Brunos Einheitsgefühl und den Zweiheitsgedanken von Descartes bespricht, und ich lachte

im voraus, weil ich kommen sah, wie er diese Bespiegelung nicht würde zu Ende führen können, ohne beide Brennpunkte in Spinoza zusammenfallen zu lassen. So geschah es auch, aber, o weh! es kam anders, als ich gedacht hatte, und vor Schreck wäre mir das Lachen fast in der Kehle stecken geblieben.

„Zunächst dies eine: ich habe bei diesem Schema nur die Indoeuropäer im Sinne gehabt. — Ein Mann wie Spinoza z. B. ist uns vollkommen fremd. — Spinoza ist der traumlose Mann. — Der traumlose Mann kann unmöglich die traumvollen Männer verstehen. Um so bedenklicher ist es, wenn jener alles, was an ihm Mark und Bein ist, aus diesen zieht, wie das bei Spinoza der Fall ist. Denn von den zwei Hauptwerken des Spinoza heisst das eine „Darlegung der Prinzipien der Philosophie des Descartes", und das andere — die „Ethik" — trägt zwar nicht Brunos Namen, zieht aber alle fundamentalen Grundsätze aus ihm und bewiesenermassen aus der genauen Bekanntschaft mit seinen Hauptschriften. Descartes und Bruno — die zwei diametral entgegengesetzten Geister — unter ein Dach bringen ist freilich eine Leistung; doch gelingen konnte sie nur einem Manne, der beiden völlig fremd gegenüberstand, der ihre lebendige Persönlichkeit gar nicht, sondern nur gewisse formelle Momente in dem Gefüge ihres Denkens erfasste."

Nun sieh einer mal an! Wie sehr sie auch verhunzt wurde, die Wahrheit musste heraus, aber nun ist auch Chamberlains Wut unzähmbar. Erst wird er bitter: Descartes von Spinoza verschlungen. Jawohl! „Und wir blauäugigen, blonden, blöden h o m i n e s e u r o p a e i stehen da mit offenem Munde, staunen den klugen, ahnungslosen Juden an und klatschen ihm für seine Verhunzung einer grossartigen Weltanschauung Beifall."

Nein, fährt er fort, es ist allzu arg: Descartes und Spinoza! Glaubt den Fachgelehrten nicht, die euch Spinoza anpreisen. „Sehen Sie doch einen Descartes an, wie herrlich der sein Leben lebt! Heute jagt er mit Wallenstein über die Ebnen von Böhmen dahin, morgen schreibt er eine Abhandlung über Akustik, übermorgen eine Komödie, heute konstruiert er ein Teleskop, um die Himmelstiefen zu durchforschen, morgen seziert er Tiere, um das Geheimnis des Blutumlaufes zu ergründen, übermorgen stellt er Experimente an über Luftschwere und Lichtbrechung, den einen Tag erfindet er den Äther, den zweiten die analytische Geometrie, den dritten das Schema der bewegten Körper; das ist ein Leben des Lebens, eine ununterbrochene Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur. Dagegen sitzt der „edle" Baruch von der Wiege bis zum Grabe in seinem Hinterstübchen, denkt nach über das, was er bei Descartes und Bruno gelesen hat, und kombiniert

sich (mit unvergleichlichem Geschick) ein Gewebe von Syllogismen daraus."

Man wird verstehen, dass ich mein Lachen wiederfand. Es wurde fast ein behagliches. Welch germanisches Herz klopfte nicht höher, wenn er von jemand hört, der auf den Steppen von Böhmen mit (Schillers) Wallenstein dahinjagte, welchem Weltmann wässerte nicht der Mund bei dem Gedanken, zwischen so viel Betrieben übermorgen ein Lustspiel schreiben zu können. Und wie viel vergnügter wurde das Lachen, als ich bedachte, dass sicher niemand unter den Philosophen, was seine Lebensweise betrifft, so sehr dem edlen Baruch glich als der grosse Immanuel.

Es ist das Entzückende bei Chamberlain, dass man immer gewiss sein kann, einen selbstverständlichen Gedanken von ihm aufgegriffen zu sehen. So auch jetzt. Dass Kant niemals aus Königsberg herauskam, dass er täglich zur selben Stunde denselben Spaziergang machte, — so dass die Nachbarn — nach dem boshaften Heine — ihre Uhren nach ihm stellten, — das weiss Chamberlain zu gut, als dass es ihm nun nicht einfallen müsste. Aber was hat das zu sagen: „Nur ein äusserlicher Schein wäre fähig, bei Kant hierüber zu täuschen; denn auch für ihn war Naturwissenschaft, Erd- und Völkerkunde, Politik, Kriegskunst die Hauptnahrung eines jeden Tages."

Wir müssen annehmen, dass Chamberlain fühlte,

wie schwach seine Sache stand, und dass ihm darum jedes Argument genügte. Oder kannte er den Spinoza nicht, der auch den „Theologisch-politischen Traktat" — das dritte, von Chamberlain nicht genannte Hauptwerk — geschrieben hat, den leidenschaftlichen Dulder und Denker, der an allem, was zu seiner Zeit geschah, einen wahrhaft aufreibenden Anteil nahm?

Wir finden es liebenswürdig, wenn Chamberlain von seinem „lieben, feinen Kant" spricht. Wir halten es ihm zugute, wenn er alles mögliche tut, um ihn — selbst was äussere Schönheit anbelangt — nicht zu weit hinter dem fürstlichen Plato zurückstehen zu lassen. Doch wenn wir den breiten Schädel und das bedachtsame Mündchen des Königsberger Weisen abwechselnd verehren und lieben, dann erbitten wir uns für Spinozas hochüberwölbtes Auge und die Anmut s e i n e r edlen Stirn, wenn nicht eure Liebe, so doch eure Unterwürfigkeit.

Es ist eine abscheuliche Sache, dass ihr alle, die ihr über Dichter und Philosophen schreibt, immer den einen lieben und den andern hassen müsst.

Kam euch nie der Gedanke, dass der Wert der grossen Männer niemals darin liegt, was ihr von ihnen mitteilen könnt? Wir, die ihre Ideen, ob kurz zusammengefasst oder breit ausgesponnen, anderen übermitteln, geben damit doch nichts von dem, was ihre Grösse ausmacht.

Ich muss einen Augenblick bei dem Gedanken

verweilen. Man sucht die Bedeutung eines Philosophen in seinen Ideen und fragt: Bin ich darin einig mit ihm? Nun, mir scheint diese Handlungsweise durchaus ungerecht. Die Bedeutung eines Denkers liegt doch nach meiner Meinung in seinem Gefühl von Wahrheit, so wie die eines Dichters, eines Künstlers in seinem Gefühl von Schönheit, die eines Sittenlehrers in seinem Gefühl vom Gutsein. Damit soll natürlich nicht der These widersprochen werden, dass in jedem Philosophen die drei Gefühlsarten vereinigt sein können — nicht müssen; doch ist ihr Verhältnis zu ihm derart, dass er in erster Linie als Äusserer des Wahrheitsgefühles angesehen werden will.

Lese ich nun Kant — ich tat es seit zwanzig Jahren in verschiedenen Perioden meines Lebens —, dann flösst mir jedes Wort, das er sagt, unbedingtes Vertrauen ein. Ich fühle aus seinem Ton, ich merke es an meinen Gedanken an vielen Stellen, dass er das schreibt, was er als Wahrheit weiss.

Doch nun: was für eine Wahrheit? Eine solche, bei der unter jedem Wort eine Wirklichkeit verborgen liegt, eine Erfahrung, der er sich, indem er Untersuchungen anstellt, vorsichtig nähert. Sein Aufbauen von Gedanken — was Chamberlain richtig als seine erste und unmittelbare Wahrheitsäusserung verstanden hat — ist dieses um die Erfahrung herumgehende, tastende, berechnende In-Worte-bringen

selber. Er ist, um einen Ausdruck aus der literarischen Kritik unserer Zeit zu gebrauchen, ein realistischer Schriftsteller; doch — ein Realist des Geistigen.

Ganz anders ist Spinoza. Er ist wirklich das Gegenteil von Kant; doch er ist nicht, wie ihn Chamberlain nennt, dogmatisch: er ist ideell.

Trotz aller Kritik, die er an Descartes entwickelte, trotz der Einsicht, dass unser Verstand von Haus aus eine notwendig zusammengehörige Zweiheit unterscheidet, hält er an dem Glauben an eine Einheit fest.

Dem Glauben? — Ja, warum denn nicht. Wenn Kant sein S o l l e n und seine F r e i h e i t aufstellt, ist er auch der Gläubige, und dass er durch seine Kritik solch einen unermesslichen und durch seinen Glauben einen so geringen Einfluss ausgeübt hat, liegt nicht an der Dummheit seiner Leser, sondern daran, dass er gross in seiner Kritik und klein in seinem Glauben war. Seine Wahrheit war die eines realistisch veranlagten, vorsichtig alle Wirklichkeiten versuchenden Geistes, nicht die eines grossen Überzeugten.

Aber ein scharfsinniger Kritiker und ein grosser Überzeugter war Spinoza. „Seine Sprache", schrieb ich früher, „hat eine feine und klare Bestimmtheit." Klang und Biegung seiner lateinischen Sätze — wiederhole ich hier — hat solch eine klare und edle Bestimmtheit, dass uns jeder einzelne seine Wahrheit wie einen Strahl weissen Lichtes übermittelt. „Die

Wahrheit ist in unserm Geiste evident," schrieb er, und jedes Wort, das er schrieb, ist eine Erklärung davon.

Im Anschluss daran muss ich noch etwas über sein vielgeschmähtes „ordine geometrico" sagen. Es gibt kein Handbuch des neunzehnten Jahrhunderts, das nicht eine Schmähung darüber enthielte, selbst keinen Verehrer, der nicht im Tadel der geometrischen Schreibweise willig mitginge. Doch ich tue es nicht. Ebenso wie Chamberlain von Kants architektonischer, so sage ich von dieser mathematischen Zusammenstellung: die Form ist die Wahrheit.

Sicher, Spinoza wusste wohl, dass Dialektik etwas andres ist als Mathematik und dass Gedanken keine Zahlen sind. Aber trotzdem hat er durch seine Form die Art seiner Wahrheit unmittelbar ausgedrückt; dass sie nämlich klar wie Mathematik sei. Die Wirklichkeit wird annähernd dargestellt, die Idee wird demonstriert: „Ordine geometrico demonstrata." Das sind die Kennzeichen Kants neben Spinoza, des realistischen neben dem idealistischen Philosophen.

Mir scheint, dass Chamberlain über Goethe — dessen Reich er im Vergleich zu Kants Innenwelt als die Welt des Auges erfasste — ein besonders gelungenes Kapitel schrieb.

Seine Lektion über das Entstehen der analytischen Geometrie bei Descartes ist ein Meisterstück eines klaren und vereinfachten Vortrages.

Sein Aufsatz über Plato ist reich, wenn es ihm

auch schwer wird, uns die vollgültige Verwandtschaft zwischen dem idealistischen griechischen Philosophen und Kant glaubhaft zu machen. Besonders fiel mir der Rat auf, den er wissenschaftlichen Naturforschern gibt, neben den Begriffen Kraft und Stoff auch den des Lebens (im Sinne von organischem Leben) in ihr System aufzunehmen. Chamberlain ist seiner Veranlagung nach durch und durch Experimentalgelehrter, für den das Experiment zu Anfang und die Mathesis am Ende steht. Gerade darum tut es gut, ihn lachen zu sehen über die „verkappte spontane Generation", die in dem Glauben an ein Leben aus Kraft und Stoff enthalten ist. Ihr kommt nicht aus, ruft er; wiewohl auch ich finde, dass jedes Lebensphänomen an sich mechanisch muss erklärt werden können, sage ich euch: das Leben ist ein eigenes Prinzip, das für die Sinne Gestalt und für den Verstand Kausalität ist.

Uns noch laienhafteren Laien als Chamberlain scheint eine Naturkunde, die neben Kraft und Stoff aus Gnade das Leben einschmuggeln soll, immer noch eine Unnatur: wir beginnen mit dem Leben und sehen dann, was übrigbleibt.

Doch hier nähere ich mich — wie beim Lesen dieses Buches an vielen Stellen — der Grenze meines Wissens. Wenn irgend jemand, dann hat der Schreiber dieses Aufsatzes Houston Stewart Chamberlain zu danken für so viel Kenntnisse, die so fasslich dargestellt sind.

Ein so kundiger Laie zu sein, schien mir immer etwas sehr Begehrenswertes. „Ein Laie spricht zu Laien", sagt dieser; seien wir Hörer dankbar, dass zwischen Laie und Laie solch ein Unterschied bestehen kann.

Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass ein so kräftiger, geschickter und vollblütiger Schriftsteller uns das alles nicht „pour l'amour de nos beaux yeux" angetan hat.

Er will uns seine arische, germanistische, antisemitische Überzeugung einimpfen. Nicht weniger unangenehm als die einseitigen Naturuntersucher sind ihm die Sozialisten. In einer Art unkirchlichen Glaubens, einer zukünftigen Geisteskultur, die für ihn in Kant prophezeit ist, will er den Streit mit Geistlosigkeit und Priesterschaft aufnehmen.

Dies ist alles sehr schön und gut. Wir erkennen den edlen Antrieb. Aber wir konnten den Damm, den er seinem eignen Strom zuliebe auf unserm Gebiet aufgeworfen hat, nicht dort dulden, wo er unsern Strom stören konnte.

THOMAS DE QUINCEY UND SEIN „ENGLISCHER POSTWAGEN"

I

DE Quinceys „Postwagen" lässt lauter Eigenschaften des Verfassers hervortreten, die uns Holländer in mittleren Jahren entweder kalt lassen oder die uns mehr oder weniger unangenehm sind. Ja, man kann noch weitergehen; all diese Eigenschaften bilden einen uns wohlbekannten Charakter, den Typus einer Menschensorte, die uns nicht sympathisch ist und zu welcher er — ich darf es behaupten, nachdem ich beinah alles las, was er geschrieben hat — zweifellos gehörte. Es ist das Bild des Engländers nach 1815, der sich auf seine Übermacht, seine Industrie und sein Weltreich etwas einbildet: Insulaner; Schwärmer mit der englischen Staatskirche und den Berufungen des Bibelvereines; dabei Theologe; *Scholar* im Sinne eines Gelehrten, wie Dialektiker; Literat als Kenner der Literatur seines Landes wie der ausländischen; und überall und stets Freund jenes typisch englischen Humors, der eine Lache anschlägt über das Grobe und Lächerliche, das man selber, unfreiwillig, durch Gegenüberstellung des Ernsten und Edlen mit dem Leichtfertigen und Niedrigen hervorruft.

Auch muss man nicht denken, dass dieser De Quincey aus einzelnen, weniger bedeutenden Stellen in seinen Schriften spräche, oder dass er selber nur ein verhält-

nismässig unschuldiger Vertreter seines Typus gewesen sei: im Gegenteil! In ein oder mehreren Zügen tritt diese Persönlichkeit in jedem seiner Aufsätze hervor; und in dem hier besprochenen als dem Vollkommensten, was er geschrieben hat, findet man sie überall. Und unschuldig? Ich hätte keinen Grund, ihn zu rühmen, wäre er nicht das, was er war, mit *aussergewöhnlicher* Leidenschaft gewesen.

Um ein Bild davon zu gewinnen, in welchem Masse er für die an Personen wie Lehren gebundene Reinheit des Christentums eintrat, muss man lesen, wie er die Unmöglichkeit nachzuweisen sucht, dass die Essener als Sekte mit Sittenlehre und Mysterien, die man in späterer Zeit christlich nannte, vor Christus bestanden haben. Das lässt gleichzeitig seine dialektische Spielsucht erkennen. Essenismus, sagt er, sei Christentum vor Christus und folglich ohne Christus. Und keinen Augenblick zweifelt er daran, dass damit die Frage ad absurdum geführt sei. Will man wissen, wie er sich Englands Bestimmung, national wie religiös, vorstellt, dann muss man die Stellen aufsuchen, wo er seinem Lande in Europa die Aufgabe stellt, Christus und die christliche Kultur gegen den Antichristen der Französischen Revolution zu verteidigen und im britischen Indien die Asiaten zu bekehren. Waterloo und wiedergewonnenes Christentum! ist der uns fast empörende Schrei, mit dem der Heilsbote seiner Träume zu allen Völkern auszieht. Es liegt in dieser Begei-

sterung etwas, was De Quincey reiner erscheinen lässt und meine Bewunderung für sein Werk verständlicher machen wird.

Aber um noch einmal zurückzugreifen: ich war noch bei der uns nicht sympathischen Persönlichkeit; englisch-christlich, englisch-sittlich, englisch-national war er im höchsten Sinne, er, der sicherlich die niederträchtigste aller Schriften über Goethes heidnischen „Wilhelm Meister" geschrieben hat, dem vor Shelley graute, so dass er nur Talent anerkennen konnte in einem Werk von der Unsterblichkeit seines „Prometheus"; der es Keats, gleich nach dessen Tode, nicht vergeben wollte, dass er die Traditionen des klassizistischen Englisch in seinen Versen geschändet hatte.

Von einem in Oxford geschulten Gelehrten zeugt denn auch das Stramin seiner theologischen, gelehrten, dialektischen Prosa; mehr literarisch als natürlich ist sein Verwerfen und Ordnen von Kenntnissen, die er aus der alten und neuen Geschichte, aus der alten, aber auch aus der neuen deutschen Literatur mit nach England brachte; — das Stramin, — aber gleich werde ich von dem andern sprechen. Auch der Humor, der das Lächerliche hervorsucht durch das Zusammenstellen von Unterteilen, die manchmal einen ganzen Aufsatz weben, ist vielleicht nur Stramin, die ererbte Geistesform, in die der grösste Prosaist des neueren England die Blumen seines Lebens flocht, Blumen, von denen man immer fühlen wird, dass sie aus blutendem Her-

zen unter den Strahlen eines himmlischen Gehirnes erblüht sind.

Es strömt aus De Quincey eine *Unmittelbarkeit des Lebens*, die sofort fühlen lässt, dass er — mag er nun auch zu dem vergänglichsten Menschenschlag gehören — die Grazie in sich trug, ein Mensch dieses Schlages und dennoch unsterblich zu sein. Was den Ausschlag gibt, ist nicht, dass man von einem bestimmten Schlage ist und in sich nichts anderes fühlt. Aber einem Schlage anzugehören und ausserdem — oder dennoch — in sich solch unsterbliches Leben zu fühlen, dass die ganze Art in diesem Individuum unsterblich wird, das ist die Aufgabe, die jeder wirklich schaffende Künstler, welcher Geburt, Veranlagung oder Erziehung er auch sein möge, befriedigend lösen muss.

Ich will also in erster Linie mit der Behauptung: De Quincey gehöre einer uns unsympathischen Art an, nicht gesagt haben, dass in ihm selber etwas Unsympathisches sei. Der Mann, der wirklich — seine kommerziellen Zeitgenossen werden ihn naiv genannt haben — im Christentum den alle Zeiten überdauernden Heilsstaat sah, dem die streitenden Völker entgegenstrebten oder den sie widerspenstig mit Schreien verfolgten, das Reich, das sich unsichtbar im Himmel und unaufhaltsam auf Erden ausbreitete, dieser Mann sah die Mission zur Heidenbekehrung und die Festungsburg der High-church mit verklärenderen Augen

an als jene, die dabei nüchtern Ämter und Pfründe und die Konjunktur des Kolonialmarktes im Auge behielten. Es liegt etwas Grosses und eine ideelle Natürlichkeit in seiner kindlichen Erklärung, dass er für zwei Dinge dankbar sei, nämlich: dass er seine Jugend in einer einsamen Natur hatte verbringen können und als Glied einer reinen, heiligen, herrlichen Kirche. Auch dafür, sagt er, dass er in England geboren wurde. Und so kommt es, dass die Kriege Englands gegen Napoleon, deren Nachrichten er selber auf dem Postwagen durch das Land brachte, sich in seinen Augen zu heiligeren, heldenhafteren Kreuzzügen als die um Christi Grab — das vor so grossen Interessen unwichtig wurde — idealisierten. Ich sagte schon, dass er Theologe war. Ist es da nicht begreiflich, dass diesem Kinde — mit seinen Ideen von Heiligkeit inmitten der Sünde der Welt — keine Poesie und keine Prosa unvergänglicher schien als die von Milton, der auch Theologe war, und von seinen Zeitgenossen in der High-church, die eine Burg der Heiligkeit errichteten hoch über dem zügellosesten Jahrhundert? Er war auch Gelehrter; aber wie wenig galt ihm das Wissen! Doch der Pol zu sein, der von allen Weltenden das Verschiedene anzieht, die Funken auszulösen, die zu Strahlen und Brand schiessen, und aus diesem Feuer heraus, wie aus seiner Seele, das Wundersame, das in ihm war, zu verkünden! Nur das war für ihn Zweck der Gelehrtheit und Dialektik:

das Leben zu ergiessen. Nichts anderes als Lebenserguss ist auch der Humor, der wie lockende Reflexlichter um die Dunkelheit jedes Fundes in seinen leidenschaftlichen Erzählungen flackert.

Mir kam wohl zuweilen der Gedanke: dass es Geister gibt, grosse, nie ermattende Dichter, die in der Leidenschaft ihrer Liebe, ihrer Bewunderung die Welt immer als Einheit sehen und diese Einheit preisen. Doch häufiger sind die, deren Geist nur hin und wieder durch die herrlichsten Offenbarungen des Lebens um sie her zur Ruhe der Anschauung gezogen wird, während er von allem Kleineren hin und her geschwungen und nach den verschiedenen Seiten jedes Einzeldinges getrieben wird, was die widersprechendsten Eindrücke zurücklässt. Wer kann für den Schmerz streitender Eindrücke empfindlicher sein als jemand, der für kurze Augenblicke in Entzücken und Freude die harmonische Einheit des Weltalls fühlt! Immer wird er sich nach dieser Einheitlichkeit sehnen, immer unter diesen Konflikten leiden; aus dem Leid, dem er nicht entrinnen kann, weil es ein Teil seines Wesens ist, wächst sein spottender Fluch, sein böses Lachen, sein Lächeln und seine Wehmut, wenn er weich gestimmt ist; mit einem Wort: der Humor, worin er schwelgt.

Der Humor ist bei De Quincey ein Symptom. Davon muss man sich nicht abschrecken lassen. De Quincey ist mehr und liebenswürdiger als ein humoristischer Schriftsteller. Er ist — wie er von sich

selber in der Erzählung seiner Jugend sagte: ein Kind, das im Dunkeln weint.

II

Ich wäre nicht berechtigt, De Quinceys Humor mehr Bedeutung als dem anderer zuzusprechen, wenn nicht der Gemütszustand, der ihn bedeutend macht, in seinem Werke zutage träte. Es gibt in England — und überall — so viel humoristische Schriftsteller. Auch bei diesen mag der Schmerz über die Disharmonie aus unbefriedigter Sehnsucht nach dem Harmonischen entstanden sein. Aber selbst, wo es so ist: ihr Werk zeigt es nicht. Hat sich ihre Sehnsucht nach Schönheit, die sie vielleicht nur ein einziges Mal in einer Mondscheinanwandlung an einem linden Abend gefühlt haben, als zu schwach erwiesen, um sich erfüllen zu können, so beschieden sie sich mit der Tatsache der Gegensätzlichkeit ihrer Eindrücke, trösteten sich damit, amüsierten sich darüber und vergafften sich schliesslich darein, wenn die grobe Bande ihrer Bewunderer Beifall brüllte. Bei ihnen blieb nur das Grobe und Lachenerregende übrig, ohne die Empfindung, die es zuwege gebracht hatte. Wie anders ist es bei De Quincey. Unmittelbares Leben, sagte ich, geht von all seiner Prosa aus. Unmittelbar lebt auch, von seiner Jugend an bis in sein Alter, das Wort-werden jenes Gedankens, welcher

die Idee seines Lebens gewesen ist, in seinem Werk. Muss ich dabei bemerken, dass dies allein *die Sehnsucht nach der Schönheit seiner Jugend* war?

Die Erzählung seines Lebens — in seinen autobiographischen Skizzen — beginnt mit der Behauptung, dass er sein sechstes Jahr, nach dem Tod einer drei Jahre älteren Schwester, in der Überzeugung beschloss, dass das Leben für ihn nun zu Ende sei. Das Leben? — Sah ich denn schon Rom? Las ich Milton? Hörte ich Mozart? — O nein, aber der Friede, die Ruhe, das Wohnen in einem Mittelpunkt der Geborgenheit, alles was der über alle Begriffe gehenden Liebe eigen ist — die konnten nicht zurückkommen. — Und dabei spricht er das schmerzlichste Wort aus, das wie ein Blitz der Wahrheit sein ganzes ferneres Leben erleuchtet: „Raptures there might be in arrear; but raptures are modes of troubled pleasure!"

Es ist bekannt, dass De Quincey zeitlebens durch den Einfluss von Opium Jugendkraft und Geistesfriede suchte, vor allem aber schöne Träume, die seine Jugend widerspiegelten. Die „Confessions of an Opium-eater" ist wohl das einzige seiner Werke, das auf dem Festland Verbreitung gefunden hat. Baudelaire hat Auszüge daraus übersetzt. Ihn reizte das Mittel der künstlichen Entzückungen. Jene Bearbeitung bildet einen Teil des Buches, das er „Les paradies artificiels" betitelte. So wie De Quincey

gab er die Visionen als ein Beispiel von Opiumträumen; und in gleicher Absicht ein Stück aus jenem Werk De Quinceys, das den Jammernamen „Suspiria de Profundis" trägt.

Aber wie wenig sagt das Mittel vor dem Gefühl, das es auslöst! De Quincey selber stellt es so hin, als habe er nur angefangen Opium zu nehmen, um Magenschmerzen abzuhelfen. Es war wohl die Veranlassung. Aber die Ursache war viel schwerwiegender; es war seine Sehnsucht nach jener Jugend-Schönheit. Die liess sich bei ihm, der schmerzlich an den brennendsten Widersprüchen in sich litt, nur durch eine ungewöhnliche Stimulanz befriedigen. Die Natur, die gesunde Bewegung ist die Stimulanz, die der Mensch braucht. Ich gebe dieser Ansicht recht, aber ihn spreche ich frei. Denn jene nahm er auch. Hat man sich aber einmal an diese Stimulanz gehalten und kam damit zu der gewünschten Befriedigung, so ist einem das Mittel das Nebensächlichste, der Erfolg das Wichtigste.

Ein Mensch, der unter den brennendsten Widersprüchen seiner Eindrücke litt, der heiss zurückverlangte nach der in seiner Jugend geschauten Schönheit als der verklärenden Einheit der sich bestreitenden Erscheinungen, — Verwirklicher dieser Einheit in der Schönheit von Visionen, die aus den verschiedensten Elementen geformt sind, — das ist De Quincey.

III

Wie deutlich findet man d i e s e n De Quincey in seinem „Englischen Postwagen"!

Im Gegensatz zu Zolas Prosa, in der man die Einheitlichkeit meist in einem Komplex von Erscheinungen ausserhalb unsres Wesens suchen muss, wurzelt hier die Einheit im Intellekt, — nein, in der Leidenschaftlichkeit, in der Persönlichkeit selber. Ein Roman von Zola ist ein Stück durch ihn gesehene Wirklichkeit, ein Werk von De Quincey ist ein direktes Bild seiner Person. In diesem Sinne ist solch ein Aufsatz eine unmittelbare Abbildung eines Menschen, seines Geistes, soweit er allgemein und dauernd, seines Gefühles, soweit dies besonders und flüchtig ist. Das heisst, er gibt eine viel grössere Geistes- und Gefühlsstruktur, geistige Komposition und Architektur, Gefühlswiedergabe in Rhythmus und Klangfarbe: das was man Schaffen nennt und was mehr als irgend etwas anderes den Menschen als d a s wahre Schöpfungsbild kennzeichnet.

In dem Sinne ist De Quincey, meiner Meinung nach, in diesem unübertroffenen Aufsatz der Schöpfer seiner selbst gewesen.

Ideellere Naturen lassen ihre Ironie an den als Wahrheit gültigen Meinungen, an heilig genannten Systemen, an allgemeinen Sitten und Gefühlen aus, — De Quincey hat das mit all seinen Landsleuten

gemein, dass er die seine mit Dingen spielen lässt. Übrigens unterscheidet sich die ganze englische Literatur von der französischen dadurch, dass sie von konkreten Dingen lebt und nicht wie diese von abstrakten Ideen. De Quincey selber war ein Freund und Anhänger von Wordsworth und Coleridge, den Dichter-Philosophen, die wieder in Kunst und Bespiegelung von der natürlichen Empfindung und den natürlichen Dingen auszugehen wünschten. So wie sie natürliche Schönheit und Weisheit in Vers und Prosa bearbeiteten, nahm er sich selbst mit seiner einen Leidenschaft zum Thema, — stand dadurch dem in sich vertieften Coleridge näher als dem alles um sich her liebenden Wordsworth, — und in all seinen Aufsätzen gestaltet er sich selbst mit dieser einen Leidenschaft, doch so, wie sie inmitten all seiner englischen Eigenarten und tausend Eigentümlichkeiten erschien.

Was man im abstrakten Geistesspiel mit Ironie bezeichnet, das nennt man Humor im konkreten. Und was — mag es noch so gefühlvoll werden —, solange es ironisch ist, Geistesspiel bleibt, gibt, wenn der Humor mitwirkt, der Phantasie eine Fülle von Objekten, in denen Empfindung lebt.

Drum liegt auch das Bemerkenswerte in De Quinceys humoristischen Arbeiten darin, dass der Humor immer nur zur Mitteilung dient, zur Beleuchtung und Begrenzung der tausend Kleinigkeiten, durch welche sich

der leidenschaftliche Lauf seiner Haupterzählung schlängelt.

Das beweist, dass man De Quinceys Humor nicht an sich beurteilen darf, und am wenigsten in seinem „Postwagen". Hier spielt er nur um das Beiwerk, im Dämmerlicht der grossen Laterne, in dem der Postwagen durch das Dunkel stürmt. Sind die humoristischen Witze niedrig geborene Heinzelmännchen, so muss man im Auge behalten, dass manche notwendige Nebenerscheinung des Vorwärtsfahrens unsichtbar bleiben würde, wenn ihre Laternchen es nicht beleuchteten.

Ich spreche hier nicht von der allgemeinen Einwirkung aufs Gemüt, die, wie ich sagte, diesem Humor eigen ist. Diese fühlt man erst aus dem Kontrast zwischen dem Humor im Anfang und dem Entzückungsfieber der Schlussvision. Doch fühlt man sie auch erst später: im Kontrast zwischen beiden liegt nicht weniger die Seele von De Quincey, und dieser Gegensatz bedingt die Wirkung seiner Erzählung auf uns.

IV

Im ersten Teil entfaltet sich der Humor, im dritten die Vision. Der mittlere schildert eine heftige Gefühlserregung, die eine wirkliche Begebenheit veranlasste (unter dem Einfluss des Laudanum) und die sich später hin wieder als erregender Faktor in der Traumvision zeigt.

In dieser Reihenfolge gibt der Aufsatz das unmittelbare Bild von De Quinceys Gedanken. Den Kampf des kleinen Lebens, das nur der Humor mit einem Schimmer von Trost erhellt und welches nur durch eine starke Gemütsbewegung in einer Essenz von Leiden zur Harmonie kommt, aber auch durch diese Gemütsbewegung hindurch wiedererschaffen, verklärt und somit überwunden wird in der versöhnenden Vision.

Nur in der ersten Hälfte des ersten Teiles wird das ganz kleine Leben gegeben, — das Leben, das er klein sieht, aber das sich gross dünkt, — das für den Menschen darum nicht unwichtig ist, weil es ihn immer begleitet, weil es ihm selbst Stimmungen und reizvolle Augenblicke und hoffnungsvolle Aussichten auf den herrlichen Traum gibt, so dass er mitunter sogar ernst lebt, weil er ein kleiner Mensch ist, und weil er nicht nur die grosse Idee, sondern die Idee in einem Gewühl von kleinen Gedanken hat; — das Leben, wie es sich bei ihm um den Postwagen gruppiert, bevor er sich noch in Bewegung setzt, den Postwagen, das Unternehmen des hochedlen Palmer, Parlamentsmitglied, hört! — und so gross wie Galilei, der auch die brennenden, schnellen, pünktlichen Reiter, die Monde von Jupiter, ausfindig gemacht hat; grösser als Galilei selbst, der doch wohl nicht, wie der Herr Palmer, die Tochter eines Herzogs heiratete. Hört ihr, wie der ironische Funke krampfhaft knistert durch dies glitzernde Spiel des

Humors? Die Maschine ist geladen, und noch ist keine Gewitterwolke da, die die roten und blauen elektrischen Flammen strömend an sich zieht. Sie spielen aus Mangel an Anziehung. Das kleine Leben ist ihnen noch zu klein. Sie spielen um den Postwagen, der noch nicht fährt, der vor den Herbergen still steht, wo die wohlhabenden Innenpassagiere und die plebejischen Verdeckreisenden ihre Mahlzeiten einnehmen, diese im Speisesaal, jene in der Küche, spielen um die Gespräche und die Vorurteile der Reisenden: Bürger und Bauern. Wie farbige Federn winden sie sich zusammen zu scherzhaften Geschichten, reizvollen Märchen, — wie freundliche Schlangen schlingen sie sich um sentimentale Liebeleien, bei einem Kreuzpunkt, wo man die Briefe abwartet, — und erleuchten selbst rosenfarbig den Morgenwald voller Rehe und Rosen, durch welchen die Diligence behaglich dahinrollt. Und rosenfarbig und humoristisch spielt der Traum des phantasierenden Reisenden darüberhin.

Doch schon in der zweiten Hälfte verschwindet der Humor. Landeinwärts mit Siegesnachrichten, heisst die Erzählung, in welcher er berichtet, wie er mitfuhr auf dem Postwagen, der die Nachrichten von den Siegen bei Victoria, Trafalgar, Salamanca, Waterloo herumbrachte. Der Humor verschwindet, von grossen Ereignissen eingeschlürft, — aber die Wirklichkeit des mannigfaltig streitenden Lebens bleibt darunter sichtbar, freudig von jener Grösse aus gesehen oder schrill

und schmerzvoll beleuchtet; Gesichter voll unbilligen Leides und solche voll wahnsinniger Freude. Der Bettler jauchzt, vergisst, dass er den Krüppel spielt, wenn der mit Lorbeer geschmückte Wagen an ihm vorüberfährt; die Wasch- und Arbeiterfrauen mit müden Mündern und hängenden Armen fühlen sich stolz und fröhlich als Kinder von England; die Mutter in ihrer vornehmen Equipage, die w e i s s, dass ihr Sohn erschossen ist, früher schon, zittert, als sie die Nachricht liest; die Mutter in der Bude beim Fackellicht jauchzt, jauchzt wie eine Besessene, als sie die Siegesnachrichten von dem Dragonerregiment hört, bei welchem ihr Sohn steht, und vergisst zu fragen, ob, da das ganze Regiment aufgerieben ist, ihr Sohn noch lebt.

Hier wird der Humor nicht ausgesprochen, aber die gelbe Glut, die durch die Sätze lodert, ist ärger, ist der Schmerz selber, aus dem er entstand.

Dann kommt der zweite Teil. Die Vision des plötzlichen Todes, heisst er. Unmittelbar aus seinem Leben griff er sie auf. Es wird erzählt, wie ein junges Paar auf einem leichten Wagen nur infolge seiner Warnung dem ärgsten Zusammenstoss mit dem Postwagen entgeht. Aber das Fürchterliche ist nicht eigentlich die Erzählung von dem, was passiert, sondern die Schilderung der damit verbundenen Angst.

Es ist bezeichnend für den „great master of english composition", wie man ihn nennt, dass er dieser Erzählung eine strenge, beinah theologische Bespiege-

lung der Ansichten der verschiedenen Völker über den plötzlichen Tod vorausschickt. Es ist die stimmungsvolle und imponierende Ouvertüre der Leidenschaft, die dann entfesselt wird, bis zu dem darauffolgenden Traumgesicht, das er — jetzt mehr Musiker als Dichter — Traumfuge genannt hat und über das er mit absichtlichem Nachdruck „tumultuosissimamente" schrieb. Indem er die Ansichten von Cäsar und die des englischen Gebetbuches anführt, — von Cäsar, der den plötzlichen Tod als Tod ohne Aufschub, des Gebetbuches, das ihn als Tod ohne Warnung versteht, — lenkt er den Leser auf den Gedanken des plötzlichen Todes, nicht seines eigenen, sondern von jemand, der seiner Sorge anvertraut ist, und glaubt ihn dann vorbereitet genug, ihm den Fall des jungen Mannes vorzuführen, dem, nachdem er ihn auf die Gefahr aufmerksam machte, noch eine halbe Minute blieb, das ihm anvertraute Mädchen vom Tode zu retten.

Die Angst jenes Augenblicks ist die Gemütsbewegung, die hier gestaltet wird. Auch hier schlägt erst der Humor Funken, aber schnell und kurz, nur um die zahlreichen Umstände mitzuteilen, durch welche der Fall lebt. Kein Zug, der nicht nötig wäre, damit man das Ganze richtig überblickt, damit man weiss, wie alles war, wie alles kam, wie alles so sein musste und nicht anders. Dann beginnt die Fahrt, bei welcher zwölf, dreizehn Kilometer pro Stunde zurückgelegt werden, mit dem schlafenden Kutscher, dem schla-

fenden Wächter, dem versperrten Verdeck und seinem opiumkranken Leib auf dem Bock. Die ganze Landschaft, die Fabrikgegend mit der See links, die ausgestorbenen Wege zu den Gerichtssitzen in Lancaster, der Sandstreifen längs des Weges, auf dem die Pferde mit unhörbaren Hufen laufen, — das Mondlicht, Morgenlicht, Traumlicht von silbernen Morgennebeln, — die Allee, in die sie einbiegen, in der die Lichter noch brennen, als wachten sie, an der verkehrten Wegseite, — und dann dort, durch die herrschende Stille das Rollen von fern. Die Angst vor diesem Rollen beseelt alles weitere. Das Paar in dem näherkommenden Wagen sieht sie nicht. Mit geneigten Köpfen, sich suchenden Lippen, taub in ihrem Geflüster. Bis sie ganz nah sind. Dann ein Ruf. Aber sie hören nicht. Noch ein Ruf. „Und nun hörte er mich, denn nun hob er den Kopf."

Anderthalb Minuten dauerte es, bis alles vorbei war. Das Entsetzen, der Zusammenstoss, sein Zurückblicken nach dem Paar, das in Todesangst sass, er wie ein Stein, sie wahnsinnig mit den Armen in die Luft fahrend. „In einem Augenblick hatten uns unsere fliegenden Pferde an das Ende der Allee gebracht; im rechten Winkel schwenkten wir in unsere frühere Richtung ab; die Biegung des Weges führte mir in einem Augenblick das Schauspiel aus den Augen und warf es für immer in meine Träume."

Der dritte Teil ist die Traumfuge, die sich auf das vor-

hergehende Thema des plötzlichen Todes aufbaut. Da gibt es keinen Humor mehr. Die Elemente des vorigen und auch des ersten Teiles sind hier mit beneidenswertem Vermögen inneren Schauens in eine phantastische Einheit aufgenommen. Mag man nun glauben, dass ihm das Opium diese Träume eingegeben hat, oder anderer Meinung sein, wenn man sich seiner eigenen Worte erinnert: „Raptures are modes of *troubled* pleasure," — das *rapture*, das Entzücken des inneren Gesichtes, das Entzücken der zum Bilde geschaffenen Leidenschaft, einer der Schöpfungszustände, nahverwandt denen des geborenen Dichters, zeigt sich hier unzweifelhaft.

Wie könnte ich von diesen scheinbar wirren Visionen eine Einzelschilderung und eine Übersicht geben? Wie das Wort Fuge schon andeutet, versinnlichen sie eine Folge von Stimmungen, in denen andauernd dasselbe Motiv aufsteigt, das von einem andern überwunden wird, doch in endlichem Triumph siegt. Das Motiv ist das Mädchen von dem Zusammenprall. Zuerst erscheint es auf einer Yacht mit Jünglingen und Blumen, um im Zusammenstoss mit einem englischen Dreidecker unterzugehen, dann auf einer Fregatte im Sturm, hoch zwischen Tauwerk, und verschwindet in den wütenden Wellen. Darauf läuft sie an einer Küste, flieht vor ihm, um im Treibsand begraben zu werden. Schliesslich im krönenden Traum des endlichen Sieges. Er stand auf einem mit Lorbeer geschmückten Wagen. Man wartete auf die Losung:

Waterloo und wiedergewonnenes Christentum. Durch Städte, über Flüsse und durch Wälder fuhr er bis zu einer mächtigen Kathedrale. Die Allee des Zusammenpralls wiederholt sich in den Gewölben: vierzig Meilen und mehr fuhren sie. Weiss gewandete Chorknaben sangen von den kleinen Türmen und Vorsprüngen herab. Am Ende lag eine Totenstadt: jeder Sarkophag trug ausgemeisselte Bas-reliefs von Feldschlachten, von Schlachtfeldern. Da, als sie um eine Ecke bogen, kam am Ende eines langen Mittelganges ein Mädchen in einem kleinen Blumenwagen. Rehe zogen sie. Mit Muscheln spielte sie. O Kindlein, rief er, solltest *du* das Lösegeld für Waterloo sein? Alles, was folgt: der sterbende Trompeter des Bas-reliefs, der aufsteht und seine Trompete an den Mund setzt, das Versteinern von Männern und Pferden und das Lebendigwerden der Gemeisselten, das Verschwinden des Kindes, das dann wieder in der Rosette über dem gemalten Kirchenfenster sichtbar wird, nun aber als Frau, mit den Händen an den Hörnern eines Altars, zwischen dem dunklen Engel des Todes und dem lichten des Lebens, dies alles und der Triumph jenes Engels, der endlich das Gesicht aus den Flügeln hebend den andern weichen sieht, — diese ganze stürmende und strahlende Vision ist etwas, das nie mit menschlicher Berechnung so zusammengestellt werden könnte, das aber von jenem schöpfenden Dämon zeugt, der tief in unserm Herzen lebt.

V

Damit ist diese Fuge zu Ende, und mit ihr hat De Quincey sein Lebensverlangen befriedigt. Aus Pein und Leid des täglichen Daseins ist er, der mit sechs Jahren verzweifelt vor dem Kampf des Lebens stand, durch tiefes Empfinden, wie wenige es kennen, zu einer Vision des Sieges aufgestiegen, wie sie selten ein Mensch genoss. Man darf bei diesem Märtyrer nicht den Frieden suchen, der von selbst kommt, der mit dem Glücklichen geboren wird, der den Dichter zu einem Begnadigten macht. Aber dennoch einen Frieden, der auf den Dünungen der dunklen See eines grausigen Unbewussten so sicher treibt wie die Arche, die ihre Fenster für Noahs Taube auftat. Die strömende Bewegung, die Wellen, in denen diese Visionen auftauchen und versinken, sind das sicherste Zeichen, dass sie nicht als kalte Monumente künstlich gemeisselt wurden, sondern wundersam erstanden wie die Schönheit aus einer düsteren See. Er hatte sie nun doch gefunden, die ersehnte Schönheit, ob nun als „mode of *troubled* pleasure" oder als „*suspiria de profundis*" oder als letzten Teil seiner Erfahrungen mit dem Opium; — er, dessen ganzes Leben Sehnsucht nach Schönheit war und der sie endlich, auf welchem Weg auch, gefunden hat, kann sagen, dass er nicht vergeblich lebte.

Er wusste es und hing drum an diesem Werk am

allermeisten. Es enthielt etwas, das man, wie er fand, in Prosa noch nicht versucht hatte. Er hoffte, dass man es ihm schreiben würde, sobald von der „Suspiria de Profundis" etwas mehr erschienen wäre, und ihn in diesem Werk, selbst wenn man es nicht billigte, mehr lieben würde. Wir können ihm recht geben, auch ohne mehr davon zu kennen, und ich für mein Teil hätte gern ein solches Schreiben an ihn gerichtet.

Ihm selber war der Gedanke angenehm, dass er vor dem fünfzigsten Jahr nach seinem Tode keine Leser finden würde. Wenn man so schreibt, braucht man es auch nicht eher. — Sein schönstes Selbst, sein ganzes Selbst haben wir hier, dicht bei uns, für immer.

WILHELM HEINRICH WACKENRODER

FAST zwanzig Jahre lang steht das kleine Büchlein in seinem chromgelben Einband am selben Platz in meinem Schrank. In all den Jahren habe ich es nicht mehr gelesen, doch wenn es mir ins Auge fiel, dachte ich an Frühling, an die Reinheit und das Glück einer erstehenden Welt, und an eine gewisse Unversehrtheit eben erschaffener Dinge, Empfindungen und Gedanken, unbeschädigt und ohne Beimischung.

Nein, ich habe es nie wieder gelesen, weil ich stets das Gefühl hatte, nicht mehr zu finden, als was ich einmal, an einem glücklichen Morgen, nicht drin entdeckte, aber wiederfand. Gedanken und Empfindungen, die mir zu vertraut sind, um je als etwas Neues auf mich zu wirken, lagen dort unberührt wie auf einem jahrhundertealten Aufbewahrungsplatz. Nachdem ich sie als solche erkannt hatte, stellte ich Wackenroders Büchlein „Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder", in Ludwig Tiecks Ausgabe von 1814, wieder beiseite und habe ihm dann nur später hin und wieder, als eine Art Freundschaftsbezeigung, über den Rücken gestreichelt.

Wilhelm Heinrich Wackenroder wurde 1773 in Berlin geboren. Auf dem Gymnasium hatte er Tiecks Bekanntschaft gemacht; er blieb zurück, als dieser nach Halle ging, aber eine wachsende Freundschaft band die beiden, erst durch Briefwechsel, dann durch gemein-

same Reisen und durch ihre Studien in Erlangen und Göttingen. Er starb mit 25 Jahren am 13. Februar 1798.

Noch während er lebte, 1797, erschienen einige seiner Aufsätze. Ohne den Namen des Verfassers zu nennen, hatte sie Tieck mit ein paar seiner eigenen zusammengestellt unter dem Titel „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders". In den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" gab er 1799 eine Fortsetzung davon. Darin waren seine eigenen Beiträge zahlreicher. In einem Vorwort teilt er einiges über den Verstorbenen und sein Werk mit.

Die Ausgabe von 1814 enthält nur Wackenroders Aufsätze. Dass Tieck, sechzehn Jahre nach dem Tod des Freundes, sein Werk noch einmal besonders ans Licht holte, ist schon ein Beweis für den Ernst und die Aufrichtigkeit seiner Freundschaft. Auch die Vorrede zeugt davon. Was Wackenroder eigen war, sagt er dort, ist seitdem mit mehr oder weniger Ernst von grösseren und kleineren Talenten gesungen und gepriesen worden, aber erst war es sein, und in ihm war es ursprünglich und naturgemäss. Tieck macht somit erst eine Unterscheidung zwischen sich und dem Freunde, indem er dessen Werk von dem seinen abtrennte; dann, durch ausdrückliches Bezeugen, zwischen jenem und allen andern. Dass er dies tat, der infolge seiner vielen und mannigfaltigen Erzeugnisse der Angesehenste der Gruppe war, zu der auch Wackenroder gehörte, machte es sogar noch zu mehr als nur einer

Freundschaftsbezeugung, nämlich zu einer Tat massgebenden Beurteilens. Er stellt Wackenroder über alle; in gewissem Sinne sogar über sich selber. Im Augenblick, als die Ideen, die er zusammen mit dem Jugendfreund vertreten hatte, nicht nur völlig anerkannt, sondern Mode geworden waren, als ihre weitere Verbreitung an sich keineswegs erwünscht sein konnte, da druckte er Wackenroders Aufsätze noch einmal für sich allein ab und sagte: hier seht ihr die Arbeiten dessen, der unsere Ideen ursprünglich und naturgemäss besass.

Ich habe in Wackenroders Aufsätzen, zu einer Zeit, als es mir durchaus noch nicht klar war, dass Tiecks Meinung dahin ging, dies auszusprechen, Natur und Ursprung der romantischen Schule gesehen. Natur und Ursprung; — nicht als hätte er als Erster, und aus sich selber, die Ideen der Schule erzeugt. Im Gegenteil, die Ideen waren nicht neu, und er war weniger produktiv als rezeptiv. Aber weil nur aus der Weise, in welcher sie in ihm zur Natur wurden, ihre erneute Wirkung auf ein ganzes Geschlecht von Schriftstellern und Künstlern erklärt werden kann.

* * *

Anlass zu diesen Rückerinnerungen gibt mir das Erscheinen von Wackenroders Werken und Briefen, die vor einiger Zeit Friedrich von der Leyen bei Eugen Diederichs in Jena herausgab. Im ersten Teil

gibt die Ausgabe die „Phantasien" von 1814 mit den Beiträgen von Tieck als Anhang, daneben ein Fragment von Wackenroder über die dramatischen Werke von Hans Sachs. Im zweiten den Briefwechsel der beiden Freunde, einen Brief von Wackenroder an Tiecks Schwester und seinen Bericht von der Reise, die er zu Pfingsten 1793 mit Tieck unternommen hatte.

Ich habe das alles begierig gelesen und wiedergelesen. Tieck tat gut und recht daran, einen Unterschied zwischen sich und Wackenroder zu machen und ihn somit für die Nachwelt auf eigene Füsse zu stellen; aber wir können nicht umhin, die beiden zusammen zu sehen. Dazu helfen uns ihre Briefe, die hier aus zwei Sammlungen in ihrer natürlichen Ordnung des Schreibens und Antwortens abgedruckt sind. Allerdings kommt es uns auf Wackenroder an. Tieck ist achtzig Jahre alt geworden. Seine Freundschaft mit einem Jungverstorbenen war eine Episode aus seiner Jugend. Doch für den andern war diese Freundschaft sein Leben. Wie Von der Leyen mit Recht sagt: der Sinn seines Lebens. Ohne Zweifel hat der schaffende Künstler Tieck dem betrachtenden Kunstliebhaber Wackenroder mit der Liebe und der Bewunderung auch eine Aufgabe und eine Haltung eingeimpft. Doch als Träger einer Aufgabe und einer Haltung kann man auch wieder eine Schöpfung und Schönheit an sich vorstellen. Nicht das willenlose

Etwas, doch der Geist, der eine eigene Plastizität hat, formt sich — sei es auch aus dem Lebensvorrat von anderen — bestimmte Festigkeiten. Als ihm Tieck vorhielt, dass er früher Ramler bewundert habe, den steifen Verstandesdichter, da antwortete er so bescheiden: „Ramler war in meinen Augen der grösste Dichter, solange ich noch keinen anderen kannte." Und wieviel Stellen gibt es in seinen Briefen, die zeigen, wie sehr er von der Begegnung mit „anderen" abhängig war. Aber gleichzeitig sieht man auch daraus, dass er, wenn er solch einen anderen einmal liebte und ihn begriff, nicht duldete, dass dieser von sich selber abfiel, dass er ihn sogar gegen sich selber in Schutz nahm! In seinen Briefen ist mehr Festigkeit als in denen von Tieck; ist es auch die Festigkeit eines, der nicht von den tausend Grillen der Phantasie und Schöpferlust mitgeschleift wird. Für ihn war der Umgang mit anderen eine Sache von grosser Bedeutung. Darüber schreibt er denn auch ausführlich. Seine Anschauung läuft darauf hinaus, dass jemand von abweichender Veranlagung sich der Menschenmenge nicht zeigen kann, ohne missverstanden zu werden. Nicht lügen oder heucheln, aber schweigen scheint ihm darum ratsam, andernfalls ausweichen oder, wenn das auch nicht geht, besondere Fragen mit allgemeinen Behauptungen beantworten. Tieck findet, dass er sich die Frage zu ernst stellt. „Mit jungen Leuten sei weder zu anmassend, noch gib immer

nach," schreibt er; „Älteren kannst du meist recht geben." Das scheint ihm der kürzeste Weg; doch vergisst er, dass er zu Anfang seines Briefes als einzige Rettung aus dieser „trocknen, dürren, erbärmlichen Welt" sich selber die Flucht in eine Ideenwelt vorgespiegelt hat und damit in Deutschland selber wenig anzufangen wusste. Er springt von einem Extrem ins andere, während sich Wackenroder zwischen beiden eine Mitte sucht. Ein prächtiges Beispiel für die Verschiedenheit ihrer Charaktere geben die Briefe, in denen Tiecks Vorlesung von Grosses „Der Genius" zur Sprache kommt. Das war ein Werk in zwei Teilen, und er hatte es in einem Zuge zwei Freunden vorgelesen. Der Vortrag dauerte von mittags vier bis nachts zwei Uhr, und er hörte nicht auf, wenn auch seine Zuhörer dabei einschliefen. Die Folge war ein Nervenanfall, Wahnvorstellungen, eine vollständige Erschöpfung. Tieck gibt von dem Ganzen eine höchst sorgfältige und unbestreitbar gefallsüchtige Beschreibung. Er hielt es nun für wahrscheinlicher als je, dass er im Wahnsinn enden würde, und wenn er auch sagte, dass ihm diese Besorgnis schrecklich sei, muss die Vorstellung, dass ihm solch grausiges Los vorausbestimmt sei, ihm doch nicht ausschliesslich unangenehm gewesen sein. Wackenroder beantwortet diesen Bericht zuerst mit dem Herzen und einer ihm ungewöhnlichen Stärke. Er beschwört den Freund, für was es auch sei, nicht Leben und Gesundheit

aufs Spiel zu setzen. Allem, was ihn dazu treiben könnte, stellt er nur seine Freundschaft gegenüber. Aber beim Schreiben gibt er zugleich Tiecks Wesen solche Umrisse, dass man wohl annehmen kann, dass sich Tieck mit Vergnügen darin erkannt hat; doch zeigen sie viel mehr als Tiecks Wesen. Er beginnt mit der Frage: „Tatest Du es aus Lust, im Geistigen zu schwelgen, oder aus Eitelkeit?" Die letzte Frage war Tieck gegenüber gerechtfertigt, der ein Virtuos war und es sein wollte, auch im Lesen, und der schon früher vom Kapellmeister Reichardt den guten Rat bekommen hatte, seine Stimme nicht in Töne überschlagen zu lassen, die nicht für sie passten. Aber Wackenroder begreift zugleich, dass, *falls* diese beiden Beweggründe dagewesen waren, sie bei einer Natur wie Tieck einen tieferen Grund hatten. Tieck bringt sein Leben in Gefahr; Tieck findet etwas Schönes in dem Gedanken des eigenen Unterganges; das kam nur daher, weil ihm die Phantasie den eigenen Untergang als schön vorspiegelte: Tiecks Phantasie ist der rätselvolle Dämon, der ihn in Arbeit und Geniessen sowohl übertrieben als eitel macht, und der eine Ehre darin sucht, den Verstand zu beherrschen: „Der Gedanke, das Innere des heiligen Geheimnisses, des Lebens, zu zerstören, zu welchem die Natur allein den Schlüssel hat, er würde in einem heiteren Lichte Dich umschweben, und es würde Deinem Schosskinde, der Phantasie, gar herzlich kitzeln, wenn sie

die Vernunft wie eine Bettlerin vor ihrem Thron harren sähe." Wackenroder fühlt, dass er diese Oberherrschaft der Phantasie nicht will, dass in ihm immer eine Neigung, eine Freundschaft sein wird, — dieselbe Kraft, die ihn nun so mutig sich Tieck entgegenwerfen lässt und durch die er in allen Lagen mit der Wirklichkeit verbunden bleibt. Hier macht er eine Trennung. Tieck ist der Dichter, dessen Enthusiasmus zügellos in den Spuren seiner Phantasie läuft. Aber es muss noch etwas anderes geben: das Wesen eines Künstlers, das die Wirklichkeit, aus Liebe zu ihr, in sich aufnimmt und wiedergibt und schöner zeigt. So sehe ich, wie sich in Wackenroder von Tiecks Charakter die Vorstellung bildet, die später die meisten seiner Aufsätze füllte: die des bildenden Künstlers, den er sorgfältig vom Dichter scheidet. Liebenswürdig und fein zeigt sich auch seine Unabhängigkeit (es war im Jahre 92), als ihm Tieck aufgeregt über Frankreich schreibt: „Du sprichst ja gar nichts von den Franzosen? Ich will nicht hoffen, dass sie Dir gleichgültig geworden sind, dass Du wirklich Dich nicht dafür interessierst? O, wenn ich itzt ein Franzose wäre! Dann wollte ich nicht hier sitzen, dann ... Doch leider bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu verachten. Ich habe mich sehr geändert, ich bin itzt nicht glücklich, wenn ich keine Zeitungen haben kann. O, in Frankreich zu sein, es

muss doch ein grosses Gefühl sein, unter Dumouriez zu fechten und Sklaven in die Flucht zu jagen, und auch zu fallen, — was ist ein Leben ohne Freiheit? Ich begrüsse den Genius Griechenlands mit Entzücken, den ich über Gallien schweben sehe, Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht, — ist Frankreich unglücklich, so verachte ich die ganze Welt und verzweifle an ihrer Kraft, dann ist für unser Jahrhundert der Traum zu schön, dann sind wir entartete, fremde Wesen, mit keiner Ader denen verwandt, die einst bei Thermopylä fielen, dann ist Europa bestimmt, ein Kerker zu sein." Wackenroder antwortete: „Ich habe mich schon lange gewundert, dass Du mich nicht gefragt hast, was ich von den Franzosen denke. Ich denke ganz mit Dir gleich von ihnen und stimme von ganzem Herzen in Deinen Enthusiasmus ein, das versichere ich Dich. Aber ich kann mich nicht enthalten, Dir folgendes zu sagen. Ich spreche hier durchaus mit keinem Menschen von den Franzosen; und zwar darum, weil jeder von ihnen spricht, ihre grössten Taten immer mit einem Lächeln erzählt, als wollt er sagen: Was die närrischen Leute nicht für Dinge tun! Und wer mit diesem Lächeln davon spricht, dem möcht ich gleich eine Ohrfeige geben. — Auch denk ich sehr wenig über die Angelegenheiten nach; — ich weiss selbst nicht, wie's kommt. — Auch lese ich die Zeitungen nicht, weil ich nicht Zeit habe, und alles von andern höre. — Endlich würde

ich, wenn ich ein Franzose wäre, so stolz ich auf mein Vaterland und meine Nation sein würde, doch gewiss nicht Soldat werden und den Säbel oder das Gewehr in die Hand nehmen, weil ich mein Leben und meine Gesundheit zu sehr liebe und zu wenig körperlichen Mut besitze. Ich weiss, dass Du Dich über meine Dreistigkeit, Dir meine krassesten Grundsätze so nackt darzustellen, wundern wirst; dass Du nicht wirst begreifen können, wie man in der Tat von dieser Sache begeistert sein kann, ohne auch Mut genug in sich zu fühlen, dabei selbst mitzuwirken; ich weiss, dass ich durch mein offenherziges Geständnis, wenigstens auf ein paar Stunden, Deinen Zorn auf mich lade. Allein bedenke nur: kannst Du von irgendeinem Menschen Heldenmut und Tapferkeit verlangen, die er nicht hat? Ich bin sehr davon zurückgekommen, diese körperlichen Tugenden geringzuachten: aber — ich habe sie nicht; und es ist unmöglich, dass Du mir das zur Sünde machen kannst; ich tue Verzicht auf diese Grösse. Auch bin ich einmal so eingerichtet, dass die idealische Kunstschönheit der Lieblingsgegenstand meines Geistes ist; ich kann mich unmöglich von lebhaftem Interesse hingerissen fühlen, wenn ich in den Zeitungen lese, dass die Preussen itzt diesen, die Franzosen itzt jenen Ort eingenommen haben, und was dergleichen Partikularia mehr sind; alles ist mir etwas zu fern, zu wenig sichtbar, geht mir zu langsam, stimmt nicht

mit dem idealischen Gange meiner Phantasie, macht mich unruhig, befriedigt mich nicht." Tiecks Antwort scheint verloren. Es ist möglich, dass er sich darüber entsetzte, wie Von der Leyen, der das Bekenntnis von Feigheit, wie ehrlich es immer sei, krass nennt. Im Vaterland von Erasmus findet man wenig Schreckliches dabei. Es liesse sich denken, dass Wackenroder, gerade um Tieck abzukühlen, seine Ausdrücke gewählt hat; doch ich glaube es nicht. Auf alle Fälle zeigt es deutlich, wie er sich seines eigenen Wesens bewusst ist, wie er dafür einsteht und wie er es sich, viel mehr als Tieck, erhält inmitten der Zeitumstände. Tieck schwebt, er bleibt in einem Mittelpunkt. Tieck lässt sich gehen, er nimmt sich zusammen. Und gerade dies ruhige, liebevolle Sich-konzentrieren auf sein Thema und auf den Kreis der Ideen, die ihm daraus entstanden, ist die innerliche Kraft, die seinem Werk Dauer sichert.

* * *

Der Gedanke, der sämtlichen Ideen von Wackenroder zugrunde liegt, ist derselbe, der auch in Goethe wirksam war und in Spinozas Ethik sein verherrlichtes Leben führt. Ein vollkommenes und unendliches Leben — ob er es nun Gott, Schöpfer oder Himmel nennt — offenbart sich ihm in endeloser Einzelform: als Natur und als Geist. Natur und Menschengeist,

oder — wie Wackenroder lieber sagt — Natur und Kunstgeist, oder — wenn er nur das Sichtbare bestimmen will — Natur und Kunst, sind also die zwei ursprünglichen Lebensgruppen, beide göttlich, ewig, unerklärlich in ihren Wirkungen, und in ihrem Wesen niemals anders erreichbar als durch die Liebe, die der sich im Menschen brechende Strahl des göttlichen Lebens selber ist.

Doch Wackenroder war kein Philosoph, der seine Gedanken klärte und durchsichtig machte; er hatte auch nicht die Veranlagung, zu sammeln und zu ordnen wie Goethe. Er suchte in seinem Gefühl nach den Formen, die seinem Denken möglichst viel Festigkeit gaben, und das Bild, das seine Fülle fürs erste zusammenhielt, war ihm das liebste. Halb unbewusst, suchend und tastend, fand er solche Bilder. Und dadurch wird es verständlich, dass die Gestalt des Schreibenden, die er sich wählte, das erste Bild, dem sich alles andere einfügen musste, von ihm selbst keinen Namen bekam. Reichardt muss es gewesen sein, der beim Lesen einiger Aufsätze im Manuskript an den Klosterbruder in Lessings Nathan erinnert wurde und infolgedessen dem Buch seinen Namen gab. Doch war das Bild von ihm selber, und Tieck tat mit seiner Erklärung, „dass Wackenroder, ohne es zu planen, darauf kam, seine Worte einem von der Welt abgeschiedenen Geistlichen in den Mund zu legen", der Wahrheit keine Gewalt an.

Inmitten vieler Menschen für sich lebend, in alten Chroniken den Lebenslauf früherer Maler studierend, muss er sich wohl, ohne es zu wissen, mit einem kunstliebenden Klosterbruder identifiziert haben. Doch als das Bild, ob auch unbewusst, erst einmal in ihm aufgelebt war, wird es auch auf die späteren Formen seiner Schriften Einwirkung gehabt haben. Allerdings eignete sich die Sammlung von Malerchroniken dafür: ihrer Natur nach passte sie zu dem Klosterbruder, der vielleicht erst durch ihre Worte in Wackenroder Umriss gewann.

So finden wir also die Gedanken, die ich erwähnte, weder in philosophischen Formen noch in solchen des ordnenden Beobachters, sondern in der eines Träumers, der, vertieft in die alte Kunst und das Leben der Maler, fürs erste nicht unterscheidet. Drum lässt sich auch durchaus nicht als Wackenroders Grundidee setzen: dass die tiefste Wirkung der Kunst diejenige des Gottesdienstes ist (abgesehen von dem Missverständnis, das solch eine Behauptung hervorrufen würde). Man kann im Gegenteil nachweisen, dass die Vorstellungen von Kunst und Religion in seinem Denken andauernd geschieden bleiben. Er hing an einer von Kindheit an ungestört durchgeführten Frömmigkeit, anfänglich als Gefühlserguss: Gebet, aber später auch als Weihe aller menschlichen und gesellschaftlichen Taten und Beziehungen. Die Rolle des Klosterbruders passte auch zweifellos

deshalb für ihn, weil er in ihr *in allem* fromm sein konnte. Aber er hatte noch neben der Lebensfrömmigkeit seine besondere: diejenige für die Kunst. Auch diese war göttlich, auch diese gab Seligkeit, auch diese konnte nur als unmittelbare Liebeseinigung begriffen werden, als Erguss der Seele, ganz so wie das Gebet. Es scheint mir gerade für Wackenroder bezeichnend, dass er in seinem kunstliebenden Klosterbruder die richtige Gestalt für die *verschiedenen* Äusserungen seiner Liebe und Verehrung fand, für seine zweierlei Frömmigkeit also.

„Es ist doch eine köstliche Gabe, die uns der Himmel verliehen hat, zu lieben und zu verehren." Diesen Satz will ich als ersten aus Wackenroders Aufsätzen zitieren. Er bringt das Gefühl in Worte, das ihn zeit seines Lebens bewegte. Doch würde man ihn fragen, worauf er dies Gefühl am liebsten richtete, so würde er antworten: auf die Werke bildender Künstler. Die Ruhe ihrer Vorstellungen war ihm lieber als die dichterische Bewegung. Seligkeit war es für ihn, sich darin zu vertiefen. Und er wusste, wie sehr dies Vertiefen den Ausschluss sämtlicher anderer Gemüts- oder Geistestätigkeiten bedingte. „Vergleichen ist ein gefährlicher Feind des Genusses; auch die höchste Schönheit der Kunst übt nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt auf uns aus, wenn unser Auge nicht zugleich zur Seite auf andere Schönheiten blickt." Unendlich waren die

Formen der Kunst. „Ein Raffael brachte in aller Unschuld und Unbefangenheit die geistreichsten Werke hervor, worin wir den ganzen Himmel sehen; — ein Guido Reni, der ein so wildes Spielerleben führte, schuf die sanftesten und heiligsten Bilder; — ein Albrecht Dürer, ein schlichter nürnbergischer Bürgersmann, verfertigte in eben der Zelle, worin sein böses Weib täglich mit ihm zankte, mit emsigem mechanischem Fleisse gar seelenvolle Kunstwerke." Denn so verschieden auch, waren sie alle bewundernswert. „Ich meine, man könne Geister von sehr verschiedener Beschaffenheit, die beide grosse Eigenschaften haben, beide bewundern." „Nicht bloss unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor." Und so schön sagt er, dass mehr als eine Liebe in der Menschenbrust wohnen könne.

Er wird dann auch nicht müde, die Kunst zu preisen, die die Blume des menschlichen Gefühlslebens ist; und nicht allein des Lebens der Menschen. Denn sie ist auch eine Göttersprache, eine Flamme, in der das ewig brennende Lebensöl niemals versiegt. Drum zieht er auch einen Unterschied zwischen Phantasie und Schöpfungskraft. Die erstere kann ihren Besitzer umherjagen und doch zu nichts führen als zu seinem Untergang; doch befähigt ihn die zweite, seine Vor-

stellungen kühn und stark als festen Einschlag in sein irdisches Dasein zu weben. Diese ist wahrhaft göttlich, ein ewiges Geheimnis, dessen Tiefen der Mensch nicht durchgründen kann.

Kein Wunder, dass er denen zürnt, die ohne Frömmigkeit den Werken der Künstler nahen und die ihren Verstand nur gebrauchen, um zu beurteilen, was sie nicht verstehen, anstatt danach zu trachten, ihnen so nah wie möglich zu kommen. „Ein schönes Gemälde ist kein Paragraph eines Lehrbuches", sagt er. Und die Verzückung, aus der es entstanden ist, kann nicht von einem leichtfertigen Systematiker erfasst werden. Gegen alle, die solches meinen, wendet sich sein Zorn, der Zorn des Klosterbruders aufs heftigste. „Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein grosser Anstoss und Gegenstand des Streites gewesen. Die gewöhnlichen Menschen können nicht begreifen, was es damit für eine Bewandtnis habe, und machen sich darüber durchaus sehr falsche und verkehrte Vorstellungen. Daher sind über die inneren Offenbarungen der Kunstgenies ebensoviel Unvernünftigkeiten, in und ausser Systemen, methodisch und unmethodisch abgehandelt und geschwatzt worden, als über die Mysterien unserer heiligen Religion. Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers vom Hörensagen und sind vollkommen mit sich selbst zufrieden, wenn sie mit ihrer eitlen

und profanen Philosophasterei umschreibende Worte zusammengesucht haben für etwas, wovon sie den Geist, der sich in Worte nicht fassen lässt, und die Bedeutung nicht kennen. Sie reden von der Künstlerbegeisterung als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten; sie erklären es und erzählen viel davon; und sie sollten billig das heilige Wort auszusprechen erröten, denn sie wissen nicht, was sie damit aussprechen." Göttliche Liebe und Offenbarung sind es, die sich dem Künstler kundgaben, und nur durch Liebe und restlose Hingabe, nicht durch Verstand und am wenigsten durch Systematisierung kann sein Werk begriffen werden. „Wer das, was sich nur von innen herausfühlen lässt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken. Eine ewig feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens gefestigt, und jenes ist ein selbständiges, verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht ausgeschlossen und gelöst werden kann. Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfasst und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfasst und ergriffen werden: — gerade so wie, nach der Lehre der Maler, jede einzelne Farbe, nur vom gleichgefärbten Lichte beleuchtet, ihr wahres Wesen zu

erkennen gibt. — Wer die schönsten und göttlichsten Dinge im Reiche des Geistes mit seinem Warum und dem ewigen Forschen nach Zweck und Ursache untergräbt, der kümmert sich im Grunde nicht um die Schönheit und Göttlichkeit der Dinge selbst, sondern um die Begriffe, als die Grenzen und Hülsen der Dinge, womit er seine Algebra anstellt. — Wen aber — dreist zu reden — von Kindheit an der Zug seines Herzens durch das Meer seiner Gedanken, pfeilgerade wie einen kühnen Schwimmer, auf das Zauberschloss der Kunst allmächtig hinreisst, der schlägt die Gedanken wie störende Wellen mutig von seiner Brust und dringt hinein in das innerste Heiligtum und ist sich mächtig bewusst der Geheimnisse, die auf ihn einstürmen."

Verstand und Kunstgefühl. „Das Einmaleins der Vernunft folgt unter allen Nationen der Erde denselben Gesetzen und wird nur hier auf ein unendlich grösseres, dort auf ein sehr geringes Feld von Gegenständen angewandt. — Auf ähnliche Weise ist das Kunstgefühl nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfaltig geschliffne Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedenen Strahlen bricht. Schönheit: ein wundersames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! In jedem spielt eine andere Farbe, und für ein jedes sind andere Nerven

in dem Gebäude des Menschen geschaffen. Aber ihr spinnt aus diesem Worte, durch Künste des Verstandes, ein strenges System, und wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen, — und fühlet selber nicht. Wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühles als Intoleranz des Verstandes; — Aberglaube besser als Systemglaube." — Was Wackenroder verabscheut, ist nicht der Verstand, der das erklärt, was verstandesmässig erklärt werden kann, sondern das System, das sich selber als Erklärung dessen setzt, was nur durch unmittelbares Fühlen begriffen wird. Demgegenüber grenzt er sein Wesen ab als eines, dem es durch liebevolles und ehrfürchtiges Sichvertiefen möglich wurde, das Lebensrätsel in den Kunstwerken unmittelbar zu fühlen, zu fassen und zu begreifen.

Der Gedanke, dass man den wesentlichen Inhalt eines Kunstwerkes nicht beschreiben kann, dass ein Gedicht ihn höchstens in anderer Art der Äusserung gibt, passt durchaus zu diesem Wesen. Und infolge dieser Wesensart hat er mit seiner Entdeckung von Nürnberg und durch die Anwendung der Lebensbeschreibungen Vasaris und Sandrarts einen Einfluss ausgeübt, der in den letzten Jahren ungeteilt erkannt und erhärtet wurde. In seinem Aufsatz „Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben, wo-

bei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten" zeichnet er, wie mich dünkt, jenes Wesen in seinem ganzen Umfang, und zeigt zugleich, wie es mit seiner Alltagspersönlichkeit und mit seiner Auffassung des eigentlich Religiösen verbunden war.

* * *

Bevor Wackenroder sein Gefühl an Malereien und an den Überresten alter Städte entwickelte, hatte er intensiv in der Musik gelebt. Während einer Zwischenperiode hat er auch in der frühen deutschen Literatur Studien gemacht. Wie er Tieck gegenüber diese Studien verteidigt, beweist wieder, wie fest und sicher seine Gedanken sind, die er aus weichen Gefühlen zu Überzeugungen verdichtete. Bescheiden, fast schüchtern teilt er Tieck mit, dass er damit begonnen hat. Die Antwort ist eine geringschätzige Meinung über die Poesie der Minnesänger. Immer noch bescheiden wehrt Wackenroder erst den Gedanken ab, dass er für den Augenblick etwas Besseres tun könnte; aber dann sagt er kaltblütig: „Du kennst übrigens sehr wenig von der altdeutschen Literatur, wenn Du nur die Minnesänger kennst. Überhaupt ist sie zu wenig bekannt. Sie enthält sehr viel Gutes, Interessantes und Charakteristisches, und ist für die Geschichte der Nation und des Geistes sehr wichtig." Ein Fragment der „Schilderung der drama-

tischen Werke des Meistersängers Hans Sachs" zeigt, was er meinte, und ist ein Beweis für den Ernst seiner Untersuchungen. Doch band ihn an die Musik tieferer Ernst. In seinen Briefen an Tieck kommt sie immer wieder zur Sprache. „Wenn ich in ein Konzert gehe, finde ich, dass ich immer auf zweierlei Art die Musik geniesse. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreissenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält. Eben daher glaub ich behaupten zu können, dass man höchstens eine Stunde lang Musik mit Teilnahme zu empfinden vermöge, und dass daher Konzerte und Opern und Operetten das Mass der Natur überschreiten. Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuss derselben, kein passives Aufnehmen des Eindruckes der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stück herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupf-

winkel. Es ist sonderbar, dass ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflösst, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen." Diese und noch eine andere Stelle in den Briefen lässt fühlen, dass Musik seine tiefste Leidenschaft und gleichzeitig sein Schicksal war. „Gestern war ich mit Bernardi in dem Konzert; wie gewöhnlich des Mittwochs. Weil ich da gewöhnlich sehr aufmerksam bin, so ist es mir besonders auffallend, wie müde die Musik mich immer macht: ich fühle es sehr, wie die Töne, wenn man sie mit ganzer Seele aufnimmt, die Nerven ausdehnen, spannen und erschlaffen." Diese mitfühlende Andacht, die so sehr alle anderen Kräfte erschöpfte, in sich schlang, konnte sich nur schwer mit einer Wirklichkeit vertragen, die von den Kräften auch in Betracht gezogen werden musste. Zudem war Wackenroder viel zu ernst, als dass er ohne Bedenken die Wirklichkeit hätte abweisen können. So schrieb er an Tieck: „Ein paar Abende hat mir mein Vater Akten eines kleinen Prozesses gezeigt und sie mich ganz durchlesen lassen. Es ist wahr, zur rechten Darstellung der Hauptumstände des Faktums, zur Beurteilung desselben, und zur Anwendung der Gesetze darauf, gehört eine gewisse Kritik, die allerdings den Verstand be-

schäftigt und schärft, wenigstens bei etwas schwierigen Sachen. Und alle Kritik ist, wie ich jetzt ganz wohl einsehe, eine schätzbare und liebenswürdige Tätigkeit des Geistes." So weit kann er die Aufgabe, die ihm sein Vater auferlegen wollte, gelten lassen. Doch ob sie die seine und ob sie die höchste war? Die Unsicherheit der Rechtssprache, und für ihn, der immer ein Resultat brauchte, das ihn in allen Punkten befriedigte. Der Zwang, kühl zu sein, wo gerade fühlen und mitfühlen in seiner Natur lag. Die Gewohnheit, Kritik zu üben, wo nur schöpfen, nur die Kunst ihm vollgültiges Leben schien. — Der Fehler lag nicht an seinem Vater, der, indem er auf die Rechtsstudien bestand, wohl noch in sehr mildem Sinne die Wirklichkeit vertrat. Der Fehler lag in der Natur des jungen Wackenroder, der der Wirklichkeit ebensowenig gewachsen war wie eine zu weiche Insel den Einwirkungen der See. Mehr als einmal hat er bemerkt, dass die Bewegtheit durch das Schöne das Feinste und Zarteste im menschlichen Wesen berührt. So ist es auch, und drum verträgt sie nur der auf die Dauer, in dem eine Kraft lebt, die stärker ist als die nur geniessende.

In dem Aufsatz „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger" hat er seinen Kampf geschildert. Ein junger Mann, den sein Vater zu medizinischen Studien zwang, der aber innerlich für die Musik lebte. „Die bittere Misshelligkeit zwischen

seinem angeborenen ätherischen Enthusiasmus und dem irdischen Anteil an dem Leben eines jeden Menschen, das jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabzieht, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch." Auch als er die Studien beiseite warf und seiner Berufung folgte. Denn — und hieraus zeigt sich, dass sich Wackenroder seiner eigenen Schwäche bewusst geworden war — seine eigene Natur, seine eigene Liebe für die Kunst war es, die ihn erschöpfte und doch nicht befriedigte. Nicht nur Kraft zum Geniessen, Kraft zum Schöpfen muss vorrätig sein.

In den Äusserungen seines geniessenden Verständnisses war Wackenroders Kraft erschöpft. Niemand hat wohl über Musik so schön wie er geschrieben. Sein Bild der alten Choralmusik, „die wie ein ewiges ‚Miserere mei Domine!' klingt, und deren langsame tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen", ist nur das augenfälligste in einer Anzahl von Aussprüchen, die alle gleich sinn- und seelenvoll sind.

Es ist leicht, die Dichter und Schriftsteller der romantischen Schule in Deutschland anzugreifen, weil ihre Schöpfungen tatsächlich spärlich und unbefriedigend sind; aber sie fühlten t i e f, was, dank i h r e r Anregung, eine andere Zeit g r o s s verbildlichte.

Durch dies tiefe Gefühl und ihr Hinweisen auf das Schöpferische als das höchste haben sie auf die Dich-

ter unserer Zeit in allen Ländern so unendlich nachgewirkt. Es gibt zurzeit keine Dichtkunst, keine Philosophie füge ich hinzu, die nicht in ihnen, wie in einem tiefen Brunnen, die Strahlen spiegelt, die aus demselben Brunnen auf tausend unterirdischen Wegen ihnen zugeflossen sind.

Deutscher Einfluss? Ja, doch an welchem alle grossen nationalen Strömungen — auch holländische, wie ich vorher schon bemerkte — im Überfluss teilhaben und der nichts anderes ist als das Gefühl eines Lebens, das, in tausend Formen, Schöpfung und Schönheit will.

EIN WEG NACH DEM LEBEN

DER Kirchenvater Augustinus und seine Mutter Monika sind Helden der christlichen Bekehrungsgeschichte.

Er ist der weltliche Geist, der sich auf seinen Verstand verlässt und sich lange Zeit nicht für die Lehre, die ihm als Wahrheit dargestellt wird, gewinnen lassen will; sie, die gläubige Frau, die ständig um das, was sie als Heil ihrer Seele erkennt, betet und weint.

Saulus von Tharsen, der grösste Bekehrte, fühlte sein Herz vom Blitze getroffen auf dem Weg nach Damaskus, als er auszog zur Christenverfolgung. Er war der Heros, und der Hass, mit dem er den Glauben verfolgte, musste erst in ihm zerschmettert werden, bevor er der Heidenapostel Paulus werden konnte. Mit Augustinus und Monika jedoch sind wir in den kleineren und feinfühligeren Zeiten des irrenden Verstandes und des mütterlichen Gebetes.

Die Antwort jenes Bischofs an Monika: „Es kann nicht sein, dass ein Sohn solcher Tränen verloren geht", wurde für Tausende von Müttern Hoffnung und Trost; und der Weg des Verstandes zum Gottesgedanken ist noch immer in seinen Hauptlinien der gleiche, den Augustinus ging.

Ich sage: der W e g zum Gottesgedanken; doch wird keiner zu diesem Gedanken gelangen, sofern er ihn nicht in sich hat.

Augustinus wurde im vierten Jahrhundert nach Christus im numidischen Tagaste geboren; er stammte von einer gläubigen Mutter und einem ungläubigen Vater. Doch liess der Vater zu, dass der Sohn im Glauben der Mutter erzogen wurde.

Das Merkwürdige in all seinen Betrachtungen ist die Naivität, mit der er seine Gedanken beobachtet. Nicht dass er die Dinge nur kindlich ansieht und über sie nachdenkt, er nimmt auf dieselbe kindliche Weise sein Denken über die Dinge wahr.

Seine Mutter hatte ihn mit dem Wesentlichsten der christlichen Lehre vertraut gemacht, und er glaubte daran, solange es ihn nicht in Widerstreit mit seinem Denken brachte. Doch verging seine ganze Jugend und ein gut Teil seines Mannesalters, bevor sein Denken mit jener Lehre so übereinstimmte, dass er mit vollem Bewusstsein sagen konnte: Ich glaube.

Er war ein geistiges Geschöpf; nicht dass er unempfindlich gewesen wäre für das Leben der Sinne: im Gegenteil; aber immer suchte er seinen Frieden in dem ihm eingeborenen, durch Muttermilch genährten, von mütterlichen Worten gefärbten Geistesbild und fand ihn auch schliesslich darin.

Somit sind die Bekenntnisse, von denen ich spreche, nur eine Geschichte von Augustinus' Geist. Sie sind die erste, vortreffliche und noch immer wertvolle Beschreibung eines neueren Menschengeistes; und sie geben auch von Augustinus' äusser-

lichem Leben nur so viel, als für diesen Geist von Bedeutung ist.

Doch enthalten sie auch interessante Züge, die für dieses äusserliche Leben bezeichnend sind. Aber von Anfang an zeigt sich, dass er — indem er sein eigenes Leben aufzeichnete — das allgemeine Leben des Menschen, als geistiges Wesen aufgefasst, geben will: das ewige Geistesleben und keine zeitliche Zufälligkeit.

Wohl beschreibt er in diesem Buche — ich muss das besonders hervorheben — seinen Weg zum Gottesgedanken und zum christlichen Glauben; doch ist es aus diesem Gedanken und aus jenem Glauben heraus geschrieben.

Gott, in Christus Mensch geworden und durch die Apostel verkündigt, steht als Anfang. Gott ist in ihm und er in Gott. Allgegenwärtig und überall ist er. Er ist einzig und vollkommen.

Dieser Gott, „unveränderlich, er, der alles verändert", schuf ihn aus und in seinen fleischlichen Eltern und setzte ihn in die Zeit; er füllte die Brüste seiner Mutter und Ammen.

Hier beginnt die genaue Zeichnung dieses verallgemeinerten Menschen, den er zeigen will. „Denn damals verstand ich nur die Muttermilch zu saugen und in Kleinigkeiten Behagen zu finden, und zu weinen, wenn mein Fleisch Pein litt, weiter aber nichts. Dann fing ich auch an zu lachen, zuerst im Schlafe, später

auch im Wachen. So erzählte man mir von mir selber, und ich glaubte es, weil ich dasselbe auch bei anderen Kindern sah."

Die ersten Reflexbewegungen der Gesichtsmuskeln von kleinen Kindern im Schlafe, die dem Lachen ähneln, in denen man so gern ein erstes Zeichen des geistigen Lebens sieht.

„Und sieh, allmählich fühlte ich, wo ich war, und wollte meine Wünsche kundtun denen, die sie erfüllen konnten; doch ich vermochte es nicht, weil jene in meinem Innern wohnten, diese aber ausserhalb meiner waren und mit keinem ihrer Sinne bis in meine Seele zu dringen vermochten. Daher strampelte ich und schrie und gab Zeichen, die meinen Wünschen gleichkamen, die wenigen Zeichen, die mir zu Gebote standen, und so gut es gehen wollte, denn so ganz entsprachen sie nicht meinem wirklichen Empfinden. Und wenn man mir nicht willfahrte, entweder weil man mich nicht verstand oder weil es mir hätte schaden können, wurde ich zornig auf die Erwachsenen, die sich mir nicht fügten, und auf die Freien, die mir nicht dienten, und durch Geschrei suchte ich mich an ihnen zu rächen."

Man könnte dies ein wissenschaftliches Bild nennen, aufgebaut aus eigenen Wahrnehmungen und den Aussagen anderer.

Bis in den Mutterschoss verfolgte er dieses Leben, dessen Werden Geheimnis ist, das jedoch von seinem

Dasein Zeugnis gab und „nach Zeichen suchte, seine Gefühle kundzugeben".

Wie könnte man anders diesem Kreislauf des Werdens entkommen als durch die Annahme eines Wesens, das gleichzeitig die Fülle des sich verändernden Lebens ist und des unveränderlichen Seins?

An dieses Wesen, das in der Sprache seiner Bibel Gott und Herr genannt wird, wendet er sich.

„Bin ich nicht, meine Kindheit verlassend, in das Knabenalter gekommen, oder vielmehr: kam es nicht in mich und folgte auf meine Kindheit? Dennoch ging diese nicht fort (wohin sollte sie auch gegangen sein?). Und doch war sie nicht mehr da. Denn nicht länger war ich ein Kind, das nicht sprach, sondern ein Knabe, der Sprache wohl kundig; dessen erinnere ich mich, und wie ich sprechen lernte, habe ich später erfahren. Denn nicht Erwachsene lehrten es mich, indem sie mir nach bestimmten Regeln Wörter beibrachten, so wie bald nachher die Buchstaben; sondern ich selber lernte es, kraft des Geistes, den du mir gegeben hast, mein Gott, wenn ich mit Schreien und Gebärden die Gefühle meines Herzens ausdrücken wollte, damit man meinem Willen nachkäme; und ich war nicht imstande, alles allen kundzutun. Wenn man irgendeinen Gegenstand nannte und dem Klang entsprechend den Körper dahin wandte, sah ich zu und merkte es mir, dass sie den Gegenstand mit

dem Namen nannten, den sie aussprachen, wenn sie ihn zeigen wollten.

„Diese (die Bewegung ihres Körpers)," sagt Augustinus, „ist sozusagen die Natursprache aller Völker, die sich im Mienen- und Augenspiel äussert, in den Wirkungen der Glieder und dem Klang der Stimme, die die Bewegung der Seele bezeichnet, was sie wünscht und begehrt, was sie verwirft und meidet."

Die Seiten, auf denen der Bischof und Redner der Schulkümmernisse des Knaben gedenkt, geben ein deutliches Bild der naiven Beobachtungen seines Innern, die in der kunstvollen Form des geschulten Schriftstellers um so zutreffender abgezeichnet sind. „Dann wurde ich in die Schule geschickt, um Wissenschaften zu lernen, deren Nutzen ich Unglücklicher nicht einsah, obwohl man mich, wenn ich faul im Lernen war, schlug. Denn die Eltern priesen dieses Lernen, und viele, die vor uns durchs Leben gewandert waren, hatten schwere Wege bereitet, welche die Kinder Adams nun gehen mussten mit verdoppelter Mühe und Qual. Und doch fanden wir, o Herr, Menschen, die dich anriefen, und von ihnen lernten wir nach unserm Vermögen begreifen, dass du ein mächtiges Wesen seiest, das uns, auch wenn du dich unsern Sinnen nicht offenbarst, erhören und helfen kann. Denn schon als Knabe begann ich dich anzurufen als meinen Schutz, und im Gebet zu dir lösten sich die Banden, die meine Zunge fesselten,

und ich Kleiner flehte dich mit nicht kleinen Gefühlen an, dass man mich in der Schule nicht wieder schlüge."

„Parvus, non parvo affectu" sagt der zierliche lateinische Stilist. Der Gegensatz zwischen diesem kindlichen Kummer, der ebenso kindlichen Beobachtungsweise und dieser vollendeten Schreibart ist so gross, dass das unwillkürliche Lächeln des Mannes, der seiner Jugend gedenkt, ein Beweis dafür ist, dass er seiner selber bewusst wurde und dass es künstlerische Absichten waren, die ihn leiteten. In dieser Mischung von hoher Frömmigkeit, kindlicher Anschauung und künstlerischen Absichten liegt ein frühes Beispiel dessen, was man in den letzten Jahrhunderten Humor nennen würde. Ein neuer Beweis dafür, dass dieser Mann auf dem Wege nach der überlieferten Lehre des Christentums seine Augen ständig auf die Wirklichkeit gerichtet hielt, denn der Humor liegt darin, dass sich neben die ideale Vorstellung, die sich unberührbar dünkt, einen Augenblick die unreine Wirklichkeit stellt und uns ein Lächeln abzwingt.

Kein Lächeln, doch Mitgefühl wird Augustinus' Klage noch bei manchem Besucher der Lateinschule wecken, dass Gedichte, die man in fremder Sprache lernen muss, so reizlos seien. „Die Schwierigkeit der fremden Sprache verbitterte mir alle Süssigkeit der griechischen Gedichte." Ist dieser Unterricht in Literatur und Grammatik, versystematisiert und somit

des Lebens beraubt, dass er keiner Jugend behagen mag, nicht ein Bild aller Zeiten? Der ältere Kirchenvater klagt über die Fabeln, die in den Gedichten der Alten die Jugend verdürben: es ist die Klage des Bischofs von Hippo, aber der Knabe hatte sie geliebt. Und mit Recht, soweit sie in ihrer lebendigen Schönheit gelehrt wurden und er darin den alles verändernden, unveränderlichen Geist des allumfassenden Lebens verherrlicht fand. Was dem Knaben unerträglich war, ist die mechanische Schulung: Gedichte zu einer Äusserlichkeit von fremden Worten zu abstrahieren; Worte nach ihrer grammatikalischen Eigenart zu gruppieren. Dagegen lehnte sich der gesunde Knabe auf, der sich freute, dass er lebte und handeln und denken konnte, der ein gutes Gedächtnis hatte und nicht betrogen werden wollte, der zur Freundschaft neigte und vor Schmerz, Niedrigkeit und Unwissenheit Abscheu empfand; dabei ein jugendlicher Missetäter war, Obst stahl, gegen Freunde grosstat und allmählich die Triebe von Blut und Mannbarkeit in sich aufkeimen fühlte.

Von seinem sechzehnten Jahre an bis zu seiner vollkommenen Bekehrung ist Augustinus' Leben ein ununterbrochener Kampf zwischen den vielen Leidenschaften und dem einen Weisheitsdrang.

„Als ich in meinem sechzehnten Jahr häuslicher Umstände halber nichts zu tun hatte und die Schulferien bei meinen Eltern verbrachte, wuchsen die

Dornen der Leidenschaft mir über den Kopf, und es gab keine Hand, die sie ausrodete. Ja, als mein Vater einst im Bade meine heranreifende Mannbarkeit sah und meine unruhige Jugend, teilte er es selbst freudig meiner Mutter mit, als wünsche er sich schon Enkelkinder."

Als er kurze Zeit darauf zur Vollendung seiner Studien nach Karthago gesandt wurde, „umstürmten ihn", wie er sagte, „schändliche Liebeshändel im Überfluss". Und weiterhin: „Noch liebte ich nicht, aber ich verlangte zu lieben, und aus einem geheimen Bedürfnis nach Liebe war ich mir selber gram, dass ich so wenig nach Liebe verlangte."

Wie entblösst sich hier das ganze Gemüt eines Menschen, der nicht frei seinen sinnlichen Neigungen folgen konnte und allerdings auch schon von seinen Eltern, zugunsten seiner Studien, von einer frühen Heirat zurückgehalten worden war.

Liebeshändel, Trauerspiele und Streitfragen auf dem Forum beschäftigten ihn wohl, aber mehr noch fesselte ihn schon zu jener Zeit die Philosophie.

Ciceros Hortensius hatte es ihm angetan. „Dieses Buch wandelte meinen Sinn, kehrte mein Gebet zu dir, o Herr, und meine Wünsche und Sehnsucht. Plötzlich sank all mein eitles Hoffen zusammen, und mit unerhörtem Herzensdrang begehrte ich unsterbliche Weisheit, und schon richtete ich mich auf, um zu dir zurückzukehren. Denn nicht um meine Zunge

zu schärfen, nahm ich dieses Buch vor, wie es das Geld, welches die Mutter dafür ausgab — (mein Vater war nämlich zwei Jahre vorher gestorben) — für den nun neunzehnjährigen Jüngling bezweckt hatte, nein, nicht deshalb benutzte ich jenes Buch, es ergriff mich nicht durch die Kunst seiner Rede, sondern durch das, was es sagte."

Doch solange seine Sinnlichkeit die Oberherrschaft hatte — er lebte erst mit einer Frau, die ihn in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr nach Rom und dann nach Mailand begleitete und ihm auch einen Sohn gebar, machte darauf Heiratspläne und schickte die Geliebte nach Afrika zurück, nahm jedoch in Erwartung der Hochzeit noch ein anderes Kebsweib —, so lange herrschte auch in seinem Geist der Streit zwischen dem reinen Gedanken als dem Wesen des Geistes und den sinnlichen Vorstellungen.

Diese sinnlichen Vorstellungen, die nicht zuliessen, dass er dem Wesen seines Geistes nahekam, fanden nach seinem eigenen Bericht eine bequeme Stütze in der damals sehr verbreiteten Lehre der Manichäer. „Denn ich kannte ja keine andere Wahrheit, und so reizte es mich, närrischen Betrügern zu folgen, wenn sie fragten, woher das Böse stamme, ob Gott durch körperliche Form begrenzt sei, ob er Haare und Nägel habe." Der Grundgedanke dieser Lehre: dass die Welt aus der Überwältigung des Guten durch das Böse entstanden sei, aus welcher sich das Gute

zu erlösen strebte, dieser Grundgedanke musste an sich schon jeden befriedigen, der sein geistiges Wesen tatsächlich in Gefangenschaft der Sinne fühlte und Erlösung daraus begehrte. Und die beiden Elemente des Gedankens: die Existenz des Bösen, welche ein einziges Wesen, und die Begrenzung durch eine körperliche Form, welche ein geistiges Wesen ausschloss, waren gerade die zwei Anschauungsweisen, worauf sich jedes sinnliche Dasein stützt.

Was Augustinus sonst noch von den Manichäern mitteilt, ihre Erlösungsvorstellungen, die einer sinnlichen Phantasie entsprangen, wie ihre an alltäglicher Wirklichkeit haftenden Einwände gegen die Bibel, sind für uns nicht so wichtig wie diese Hauptsache: dass es ihnen infolge ihres Hanges zum Sinnenleben unmöglich war, sich von dem wesentlich Bösen loszusagen und an einen allgegenwärtigen, unveränderlichen Geist zu glauben.

Dieser war es, der in Augustinus wirkte und von ihm erkannt werden wollte. Aber seine Lust am Sinnenleben lieferte ihm selbst in der Geringschätzung, die er, als römischer Redner und Schüler Ciceros, den biblischen Schriften entgegenbrachte, einen Verbündeten gegen sein geistiges Selbst.

„In jenem Zeitraum von neun Jahren, von meinem neunzehnten bis zum achtundzwanzigsten Jahre, wurde ich verführt und verführte andere, betrogen und betrügend durch vielerlei Begierden, öffentlich durch

die schönen Künste und heimlich durch den falschen Namen der Religion. Hier war ich stolz, dort abergläubisch, überall eitel. Hier suchte ich eitlen Ruhm vor dem Volk, theatralischen Beifall, Preisgedichte und den Wettstreit von Heukronen, Possen und Zügellosigkeit der Leidenschaften; hier strebte ich wieder, mich von diesem Unrat zu reinigen, indem ich denen, die Auserwählte und Heilige genannt wurden, Speisen brachte, um daraus in der Werkstatt ihres Magens Engel und Götter zu bereiten, mittels deren wir befreit würden. Ich folgte dieser Lehre und handelte nach ihr mit meinen Freunden, die durch mich und mit mir betrogen wurden."

Er lehrte nun in seiner Vaterstadt die Kunst der Rede. „Selbst von Begehren überwunden," sagte er, „verkaufte ich überwindende Schwatzhaftigkeit." Zugleich übte er sich in der Sternenkunde, um in die Zukunft sehen zu lernen, und genoss die Gesellschaft seiner Freunde.

Einige der schönsten Seiten in seinen Bekenntnissen hat er in Erinnerung an den Tod eines Freundes geschrieben. Der Schmerz über diesen Tod trieb ihn aus Tagaste nach Karthago zurück, wo er seinen Unterricht fortsetzte und die Bücher „Über das Nützliche und das Geziemende" schrieb.

Auch hier wieder dieselben Klagen über die Unmöglichkeit, sich den Geist rein, ohne Trübung durch das Sinnenleben, zu denken.

„Mein Geist ging durch die körperlichen Formen und bestimmte und zerlegte das Schöne, das durch sich selber besteht, und das Nützliche, das sich dem andern anpasst, und belegte es mit körperlichen Beispielen. Hierauf wendete ich mich zur Erforschung des Wesens des Geistes, aber meine falsche Anschauung über das Geistige liess mich das Wahre nicht erkennen. Die Kraft der Wahrheit strömte in meine Augen, ich aber wandte meinen schwankenden Verstand von dem Körperlosen auf die Umrisse und Farben und schwellenden Grössen. Und weil ich sie im Geiste nicht sehen konnte, so glaubte ich, dass mein Geist nicht sehen könne."

Auf seine letzten Jahre in Karthago, wo auch der berühmte Manichäer Faustus ihn nicht zufriedenstellen konnte und ihn die Zügellosigkeit der Studenten anwiderte, folgte ein kurzer Aufenthalt in Rom, wohin er — seine Mutter zurücklassend — gewissermassen geflüchtet war, und nach Krankheit und Abfall nicht bezahlender Schüler nahm er eine Ernennung nach Mailand an.

Dort lernte er Ambrosius, den Bischof, kennen, der seinen wachsenden Zweifeln nach und nach ein Ende machte.

„Hätte ich mir nur ein geistiges Wesen vorstellen können," so schreibt er, „alle Verwickelungen der Manichäer hätten sich gelöst und wären aus meinem Geiste vertrieben worden. Aber ich konnte es nicht."

Gleichzeitig änderte der Ausspruch des Ambrosius: „Der Buchstabe tötet, der Geist belebt" seine Meinung, dass die Bibel eine Erschaffung des Menschen nach einem körperlichen Bilde Gottes lehre.

„So wendete ich mich und freute mich, mein Gott, dass deine einige Kirche, deines Einigen Leib, worin man mir als Kind schon Christi Namen einprägte, keine kindischen Märchen glaubte und auch in ihrer gesunden Lehre dich, den Schöpfer des Alls, nicht in einem Raum, wenn auch im erhabensten so doch von allen Seiten begrenzten, im Menschenleib, gefangen hielt."

In der treuen Anhänglichkeit an das, was er in seiner Jugend gelernt hatte, findet man die eine Hälfte des Augustinus, des Sohns der Monika. Auch früher, wenn er die schönsten Wahrheiten bei Plato entdeckte, hatte es ihn verdrossen, nicht Christi Namen bei ihm zu finden. Als frohe Botschaft erzählte er seiner Mutter, die ihm nach Mailand gefolgt war, dass er, wenn auch noch nicht katholisch, doch nicht länger Manichäer sei. Wahrlich, wenn jemand aus treuer Liebe gern dasselbe sein wollte wie seine Mutter, so war es dieser Geistesheld.

Doch gelang es ihm noch nicht, sich das unstoffliche Leben, die geistige Wesenheit, vorzustellen. Mit Arbeit, Gesprächen und Entwürfen von Plänen floss das Leben in Mailand hin, und auch noch im einunddreissigsten Lebensjahre dachte er

sich das höchste Wesen, wenn auch nicht mehr in einem Körper, so doch stofflich ausgebreitet im unendlichen Raum.

Nach und nach sehen wir nun den Geist in ihm erwachen, der dem Stofflichen gegenübertritt. Erst durch die Überzeugung, dass das Ewige nicht verderben kann. Dann durch den Gedanken vom freien Willen als Ursache der Sünde. Endlich durch das Lesen der Schriften der Platoniker, welche ihm den Gedanken des in der Welt seienden, alles erschaffenden, aus sich selbst geborenen Lebens näher brachten.

Dies Übersinnliche, das der Verstand nicht fassen kann, zu dem jedoch der Geist, durch Befreiung von sinnlichen Vorstellungen, aufsteigen will, offenbarte sich ihm nun.

„Hierdurch ermahnt, zu mir selber zurückzukehren, trat ich ein in mein Innerstes unter deiner Leitung. Ich trat ein und sah mit dem Auge meiner Seele, ob diesem Auge meiner Seele, ob meinem Geiste ein unwandelbares Licht: nicht das gemeine und jedem Fleisch sichtbare, auch nicht von gleicher Art, nur grösser, das dann weit heller noch geschienen hätte, alles mit seiner Grösse füllend. Nein, nicht also, sondern anders, ganz anders und gewaltig von alledem unterschieden. Auch war es nicht über meinem Geiste wie das Öl über dem Wasser, auch nicht wie der Himmel über der Erde; sondern ein

höheres, weil es mich schuf, und weit tiefer, weil ich sein Geschöpf war. Wer die Wahrheit kennt, der kennt es, und wer es kennt, der kennt auch die Ewigkeit. Die Liebe kennt es."

„O ewige Wahrheit und wahre Liebe und liebe Ewigkeit! Du bist mein Gott, und Tag und Nacht seufze ich zu dir."

Wahrlich, dieser letzte Anruf ist auch das letzte Wort alles Geisteslebens, und seit Augustinus bis zu unsrer Zeit und in alle Ewigkeit gibt es darin keine Veränderung.

Wie eine Erleichterung ist es für den Menschengeist, wenn er, nachdem er gewissermassen den Dingen entstiegen ist, sich aus sich selber herausgestellt hat und in seinem eigenen Wesen das Ewige erkannte, — wie ein Aufatmen ist es dann, wenn er mit Augustinus bei Jesus Christus Kraft suchen kann — dem Mensch gewordenen Sohn Gottes.

„Leben der Seelen, Leben des Lebens, der du selber lebst, ohne zu ändern" nennt Augustinus das Wesen, das er gefunden hat. Wer es so nennt, weiss, dass er es gefunden hat. Wer es Gott nennt, weiss, dass der Fund durch die Überlieferungen früherer Finder für ihn verdeckt bleibt.

Augustinus wollte das. Von Kindheit an waren ihm die Vorstellungen des Christentums lieb gewesen. Nur den Geist hatte er nicht begriffen, in seiner Klarheit nicht erfahren.

Wie mit einem Seufzer der Erleichterung lässt er sich nun — nach seinem höchsten Aufstieg — mitten in diese Vorstellungen nieder. Der Gott der Juden, der Gott der Christen — in diesen Bildern war der Geist, den er nun selber erfahren hatte. Und zu Gottes Christus stürzte nun sein um Erleichterung flehendes Gemüt.

Auch in den Büchern der Platoniker hatte er schon Weisheit gefunden, Erfahrungen, wie er sie nun selber gewann. „Hätte ich zuerst die Bibel gelesen und diese danach," sagte er, „würde ich glauben, dass auch sie es mir hätten geben können."

Was aber war es, das er bei ihnen vermisste?

„Auf ihren Seiten stehen nicht die Züge der Gottesfurcht, nicht die Tränen des Bekenntnisses, nichts von deinem Opfer, von dem reuigen Geist, vom demütigen, zerknirschten Herzen, nichts von des Volkes Heil, von der Braut der Gottesstadt, nichts von des heiligen Geistes Unterpfand, nichts vom Kelche unserer Erlösung."

Also nichts für das Gemüt, nichts für die Einbildungskraft.

Darum waren die Bücher des Alten und Neuen Testamentes unersetzlich, weil in ihnen jeder, der im Geiste lebte, Nahrung fand für Gemüt wie Einbildungskraft.

Doch Gemüt und Einbildungskraft sind veränderlich.

Sie sind nicht der Geist selber, der ewig ist und nicht verdirbt. Die Mittlerschaft Christi, die Prophezeiungen und Offenbarungen sind nicht von jener Ewigkeit, worin sich unverwüstlich der Geist dem Geiste offenbart und sich im Sichtbaren spiegeln will.

Denn nicht die Formen früherer Vorstellungen braucht der Geist, um sich zu spiegeln, wohl aber die immer neuen Formen, die die menschliche Einbildungskraft aus dem Wahrnehmbaren erschafft. Das Leben, das der Geist ist, spiegelt sich im Sichtbaren.

Das ist die Weisheit, die uns spätere Jahrhunderte brachten.

Für Augustinus bestand sie nicht. Er musste sich mit Gemüt und Phantasie der gemüt- und phantasievollen Welt der Bibel ergeben. Jesus musste er sich überliefern; musste sich vor der Kirche erniedrigen, um durch sie gestützt zu werden. Er musste — denn anders ging es nicht — auf die ganze Sinnenwelt verzichten, welche so lange dem geistigen Leben Widerstand geboten hatte.

Vor Angst und Beklemmung fand er keine Ruhe, ehe er wusste, dass er den Körper töten müsse.

Nur der Geist, der mit sich allein bleibt, aufgenommen im Geiste grösserer Vorgänger, würde ihn abschliessen von der Sinnenwelt. Der Geist trachtet immer danach, sichtbar zu werden; — das Sichtbare, das der Geist in ihm erschuf, war das Schon-Erschaffene — Christus und die katholische Kirche.

Monika war glücklich. Nicht die Mutter, die Christin in ihr muss glücklich gewesen sein. Die Menschheit, Mutter alles Geborenen, hat keine Freude daran, sie duldet es nur zeitweilig, dass das Geburtlose geliebt wird.

Drum sinken wir zu keiner geringeren Geisteserkenntnis, so wir — die wir ihn einmal erkannten — weder bei Büchern noch Einsetzungen, noch bei dem Schon-Erschaffenen haltmachen, sondern die Versöhnung unserer Endlichkeit in erneutem Schaffen suchen.

Dies ist kein Übermut, denn wir opfern uns dem Zukünftigen. Das Leben wirkt in uns, und wir sind wie flammendes Feuer, doch auch wie Brennstoff, der verzehrt wird. Wir entgehen sogar jenem anderen Übermut: eine Wahl zu treffen aus dem bereits Geformten.

Wird dennoch auch durch uns das flüssige Leben Gestalt gewinnen? Werden Gemüt und Phantasie danach trachten, in fester Form zu verharren, ein ewiger Trost, ein Spiegel und ein Bündnis für alle, die im Geiste das Höchste erleben?

Ich glaube es wohl, doch andere Zeiten, andere Gestaltungen. Wir, die ohne Mittler leben, fangen erst an. Und nach den Worten eines, der nicht geringer war als Augustinus, liebt sich das Leben selber in uns mit ewiger und unveränderlicher Liebe.

BRIEFE EINES LANDBEWOHNERS

I

DU fragst mich, lieber Freund, — mich, der auf dem Lande wohnt, dessen Nerven durch die jahrelange Ruhe für das Fieber der Städte unempfindlich geworden sind, — nach meinen Ansichten über das, was sich zu unserer Zeit auf der Erde abspielt, und wie ich mir den weiteren Verlauf vorstelle.

Die Frage ist so gross, dass ich mich mit der Behauptung entschuldigen könnte: dass meine Gedanken darüber zu begrenzt seien und mein Glaube zu unbestimmt, um, mit einiger Hoffnung richtig verstanden zu werden, Worte dafür zu finden; doch das will ich nicht. Die Bewegungen der bewussten Natur — der Menschenwelt — haben mich immer mindestens so interessiert wie die der weniger bewussten, die mich in ihren stets wiederkehrenden und doch immer wieder anderen Perioden hier draussen so fesselt; und wer von all denen, die so gern von der Natur reden, vermeinte wohl mehr von ihr zu kennen als nur einen unsagbar geringen Teil.

Die Menschenwelt und das Gesamtleben sind ausserdem so unzweifelhaft die Blüte, die Aufschluss gibt über das Weltall- und Erdeleben, welches sie erzeugte und unterhält, und das sie wiederum in vielen seiner übrigen Erscheinungen beeinflussen, dass ich mich mit

jenen Erscheinungen nicht beschäftigen kann, ohne zugleich, und viel, ihrer zu gedenken.

Von Anbeginn an gab es die Spaltung der natürlichen Mächte in zwei Arten: den Menschen und das Andere. Teils kämpfend, teils einträchtig führen Kräfte wie Geschöpfe im Weltall ihr Leben, und jedes herrscht und wird beherrscht, handelt und leidet zugleich. Wir und alle Wesen, die die Erde bewohnen, sind Kinder der Erde, aber die Erde selber ist Kind eines Sonnensystems, und die Sonnen wieder sind Monde lichtreicherer Welten, Herrscher in ihrer kleineren Sphäre. Die Sternenkunde, die das Geheimnis aus dem Raum um die Erde verdrängen wollte, hat es nur tiefer verborgen und strahlender umschwärmt, offenbart im Glanze der himmlischen Abgründe; voller als je sind die Himmel von göttlicher Gegenwart, die unsre Erde beherrscht. Und die höchste Gewalt jener Sphären und die Hierarchie ihrer grössten Mächte bleibt uns, die wir ihnen gehorchen, nach wie vor unergründlich.

Doch — und was wäre grösser als diese Erkenntnis, als die Weisheit, die sie uns eingab, als die Taten, zu denen sie anregt, — was erzeugte das Weltall unter seinen Elementen und Körpern Herrlicheres und Entsetzlicheres als dies Element, das über allen steht, als diesen Körper, der alle Körper an Wesensfülle übertrifft: den Menschen in seiner Majestät.

Alle anderen natürlichen Mächte stehen auf der

einen Seite, auf der anderen steht allein der Mensch. Sein Geist, sein Wille sind Elemente, unmittelbare Lebensmächte, wundersamen Ursprungs und mit unwiderstehbaren Wirkungen. Seine Gestalt wurde Schrecken und Bewunderung aller Geschöpfe der Erde und blieb es. Unterworfen oder geführt lenkt er wirklich alle irdischen Vorgänge Zwecken entgegen, seltsamer und weiterwirkend, als je ein anderes Wesen ersinnen könnte. Und in die verborgenen Gründe des Weltall-Lebens hat er geschaut, so dass an Stelle von Angst und Dunkel das Gefühl einer glücklichen Abhängigkeit trat, welches sich im Unglück in Vertrauen in das gute Leben wandelte und das Unmögliche ermöglicht, wenn er in Augenblicken der höchsten Weihe gewiss ist, ein Diener des Lebens zu sein, mit Sicherheit weiss, dass nun der Wille des Lebens aus ihm spricht.

Dieses ganze wundersame Wesen, das in seinen feinsten Empfindungen mit den letzten Grenzen des Weltalls verschmolzen scheint und durch die Unsterblichkeit seiner Taten die Zeit aufhebt, so dass nicht ausgedacht werden kann, dass dieser Körper nur für so kurze Zeit in so kleinem Raum wohnen sollte, — dieses Wesen, dessen Wirkungen so gross und so mannigfaltig sind, dass sie von allen lebenden Wesen der Erde die einzigen genannt werden können, — kann nur als Gegenüberstellung von allen anderen Lebenserscheinungen gedacht werden.

So steht auf der einen Seite das Weltall, blind oder strebend nach Bewusstsein, welches unvollkommen bleibt, — auf der anderen Seite das Weltall, welches bewusst wurde: der Mensch.

Alle, die mit dem Feststellen einer Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier nach körperlichen Abzeichen etwas zu behaupten vermeinten, das von ausschlaggebender Bedeutung für den Menschen sei, müssen dies Verhältnis ganz aus den Augen verloren haben. Übereinstimmungen herrschen, so gut wie Unterschiede, in allen Erscheinungen, und es ist nicht erstaunlich, dass sich zwischen dem Menschen und anderen Wesen Übereinstimmungen nachweisen lassen; wunderlich wäre es, wenn es so schiene, als bestünden sie nicht. Doch könnte man auch zwischen Affe und Mensch — was bis jetzt nicht geschah — so viel Übereinstimmungen nachweisen, dass an ihrer Verwandtschaft nicht mehr zu zweifeln wäre: erklärte sich daraus das Wunder des menschlichen Bewusstseins, seines Willens, das Geheimnis seiner Herrlichkeit?

Auch wir glauben, dass wir kein Lebensphänomen anders als wachsend, als sich entwickelnd begreifen können, aber was nützt es, aus Vermutungen, höchstens aus äusserlichen Gegebenheiten eine Entwicklung festzustellen, die nur einen geringen Verstand befriedigen kann! So, wie das menschliche Wesen sich

der hohen Vernunft offenbart, kann es niemals, selbst nicht in seinen unbedeutendsten Anfängen, mit dem entwickeltsten Wesen des entwickeltsten Affen, den man kennt oder sich ausdenken kann, identifiziert werden. Wer die Übereinstimmung feststellt und glaubt, sie mit äusserlichen Beweisen begründen zu können, der beweist nur seine kleine Auffassung von der Menschlichkeit. Das Menschliche — seinem Wesen nach begriffen — kann nicht durch etwas, das jenseits des Menschlichen liegt, erklärt werden.

Diese Spaltung zwischen dem Menschen und dem Anderen ist nach meiner Überzeugung das erste, das man an der Wurzel des Erdenlebens wahrnehmen kann. Bis in alle Verzweigungen macht sich die Wirkung dieser ersten Spaltung in jener Pflanze geltend.

II

In meinem ersten Schreiben erklärte ich, dass das Menschenleben mit dem Anderen — eng damit verbunden und doch scharf voneinander geschieden — meiner Meinung nach gleichzeitig aus der Wurzel der grossen Natur entsprang. Es ist bestimmt die bewusste Natur, die Natur, die sich selber kennt und jene Erkenntnis als einen neuen Faktor ihren eigenen Erscheinungen hinzufügt. Und welch einen Faktor! Denn keine Macht im Weltall ist stärker als dieses Sich-sehen wie in einem Spiegel, das die Bewegung

des Handelns zwingt, sich der Ruhe des Schauens anzupassen. Im Leben, das sich selber sieht, sind Bewegung und Ruhe gleichzeitig vorhanden, und die zweite Tat des Bewusstseins ist die Verschmelzung beider im Gedanken. Der Gedanke, jeder Gedanke, trägt gleichzeitig das Bewegende wie das Ruhende in sich, das Flüchtige und das Bleibende, die wechselnde Kraft des Lebens in allem Anderen, die unveränderliche Kraft des Lebens im Menschengeist. Der Gedanke, als Einheit von beiden, muss beherrschender Faktor sein.

Als Beherrscher trat dann auch der Mensch vor jede Erscheinung, über die er sich Gedanken bilden konnte, sei es, dass er sich die Naturmächte und Geschöpfe unterwarf, sobald er sie verstand, oder infolge dieses Verständnisses ihre Übermacht leitete, regelte, sich gegen sie schützte oder sich ihnen in der für ihn günstigsten Weise unterwarf. Solange ihn der Gedanke erleuchtete, fühlte er sich Meister.

Die Ägypter regelten den Lauf ihres Fruchtbarkeit verbreitenden Flusses den Bedürfnissen ihres Ackerbaues entsprechend, die Babylonier lernten zu gleichem Zweck von den Gestirnen den periodischen Umlauf des Jahres. Denselben Gestirnen folgten die Phönizier über das Meer. Und Reiche erstanden auf weiten Strecken in Asien, Reiche, wo die Begriffe von Ordnung und Regelmass, die man den Natur-

erscheinungen abgelauscht hatte, auf die Einrichtung der menschlichen Gemeinschaften übertragen wurden. Allerorten brachte man den höheren herrschenden Mächten, die die Gedanken nur dunkel ahnen konnten, göttliche Verehrung entgegen.

Immer bezeichnete der klare Gedanke die menschliche, der dunkle Gedanke eine übermenschliche Herrschaft, und je nach der Veranlagung des Volkes wurde die eine über die andere gesetzt.

Meistens strebte man auch danach, jene übermenschliche Herrschaft menschlich sichtbar zu machen: daher die Einsetzung von Pharaonen und von Königen im Orient. Die Veranlagung der Juden war anders. Phantastisch und eitel gehorchten sie fremden Sitten; späterhin wussten sie für ihren Wunsch nach einem König keine anderen Gründe, als dass alle übrigen Völker einen hatten. Bei ihnen allein war er nicht von der Natur geboten. Sie waren das wahre Volk Gottes, das wahre Volk des dunklen Gedankens, der nicht abgebildet werden konnte, der nicht in klare menschliche Verhältnisse zu bringen war.

Doch klare menschliche Verhältnisse, und die allein, suchte das Griechentum. Nur schwer begreift man jetzt, wie unerhört es damals war und welchen Triumph es dem Verbot aller Abbildung gegenüber bedeutete, dass auch die Übermenschlichen, die Herrscher über Himmel und Erde, menschlich abgebildet wurden. Doch mit Unterschieden. Die abgebildeten Götter,

die dennoch helle Geister waren, wurden in die Zeitlichkeit einbezogen: das was übrigblieb, war Chaos, der dunkle Gedanke im wahren Sinne des Wortes.

Kommen wir nun nach Europa — wer wird ausmachen, was dieser Weltteil den Griechen und was er den Juden verdankt? Am greifbarsten war der Gewinn durch die Griechen: sämtliche menschliche Beziehungen hatte dieses Volk zuwege gebracht und in schönster Bauordnung: Staatseinrichtungen und Gesamtleben, Sitten und Kunst, Poesie und Wissenschaft: was der Mensch nur wünschen konnte, hatten sie vorbereitet. Noch immer wird von ihren Vorschriften nicht abgewichen, ohne dass es sich rächte.

Doch der Gewinn von den Juden? — Ein Volk und ein Staatsleben, das der Schimpf der Welt wurde, Sitten und Kunst ein Hohn oder eine Unmöglichkeit, Poesie und Wissenschaft nach griechischer Auffassung nirgends vorhanden. Dennoch ein Volk, das durch seinen überwältigenden Begriff des unfasslichen Gedankens, einer unendlichen Macht, — die alles beherrscht und dennoch unerklärlich bleibt, — etwas Unvergängliches, Schimmerndes verbirgt, wie die Betten der Ströme den Diamanten. Die andern sind Meister all dessen, was sich begreifen lässt, da sie durch ihre klaren Gedanken über jedes Ding und Wesen das Dasein beherrschen; Meister alles Unbegreiflichen sind jene, die im Herzen die Verhaltungsweise fanden, welche den Menschen dem Unbe-

greiflichen nahebringt, Erniedrigung und Erbarmen, Selbstbeschuldigung und Dankbarkeit; das Priestertum ohne den Übermut.

Nachdem die römische Macht: griechische Werktätigkeit zweckentsprechend angewandt, — mit stärkerer Kraft, wenn auch geringerer Anmut, — einen grossen Teil von Europa kultiviert hatte, begann die langsame Verschmelzung von Barbarentum mit griechisch-römischen und jüdisch-christlichen Ideen, welche die Geschichte unserer Vorväter ist.

Und nun erst zeigt sich, wie langsam und mühsam der helle Gedanke von der Beherrschung der Erde durch den Menschen zu solchen Völkern dringen konnte, wie schnell dagegen — und wie mit entzückter Hingerissenheit — der dunkle von den unerkennbaren Gewalten, die das Weltall beherrschen.

Jedoch besassen die Barbaren ihr eigenes Prinzip, das sowohl bei dem griechisch-römischen wie bei dem jüdisch-christlichen anknüpfen konnte. Während der Grieche seine Gedanken auf das Erkennbare, der Jude auf das Unkennbare richtete, so dass beider Denken sich ausserhalb des Menschen bewegte, war der Gedanke des Germanen auf den Menschen selber gewandt. Das Verhältnis von Mensch zu Mensch, ein Gemütsverhältnis, anscheinend ein dem germanischen Lagerleben eigentümlicher Zustand, wirkte in der europäischen Entwicklung mit. Der Bürger, der von seinem Staat nicht abgetrennt werden kann, der Christ, als

Glied einer Gemeinschaft Gleichgesinnter, bekam hier seinen tätigsten Verbündeten im Germanen, der mit dem Andern durch Gemütsbeziehung verbunden war.

Was der Gedanke nun aufgriff und beherrschte, war nicht mehr das Menschlich-Erkennbare oder das Übermenschlich-Unerkennbare in den Erscheinungen, sondern das Innere des Menschen, der Gedanke selber.

Der Mensch, der seiner selbst, seines denkenden Selbstes bewusst wurde, seiner Persönlichkeit, die er willig mit andern Persönlichkeiten einordnete, — dieses war die neue Schöpfung, durch welche das Bewusstsein — der Gedanke — seine Macht über das Andere ausübte, und das Selbst als Bewusstsein begriff von nun an unter dem Anderen auch ausdrücklich das Selbst als Existenz mit ein.

Die erste Form, worin sich diese Idee so deutlich wie möglich äusserte, war die Feodalität. Das Verhältnis von Mann zu Mann prägte alle Formen des bürgerlichen, kirchlichen und kriegerischen Lebens.

In welchem Masse einerseits die Befreiung des Menschen, andererseits die Gemeinschaft aller Menschen weiterhin angestrebt wurde, — wie die Erforschung der Erde, der Elemente sowie ihrer Funktionen, und die Beherrschung alles Irdischen bis ins fabelhafte zunahm und das Unkennbare gleichzeitig in unergründliche Himmel und in die Tiefen des Bewusst-

seins rückte — das weiss ein jeder und kann das Fortschreiten des einen Strebens darin bewundern: dem Bewusstsein die Herrschaft über das Andere einzuräumen.

III

Aus all dem Angeführten ergab sich, dass das menschliche Bewusstsein eine beherrschende Macht im Leben wurde. Zugleich lieferte uns eine Übersicht der Ereignisse Beweise für die grosse Tat des Europäers: die Entdeckung der Persönlichkeit. Das persönliche Verhältnis war die Zelle, aus der sich nach oben wie nach unten der riesige Körper der Feodalität entwickelte, ein Bund, in dem ein jeder zugleich Beschirmer und Beschirmter war. Obgleich verwandt und verbunden mit den griechischen und jüdischen, den kaiserlich- sowie bürgerlich-römischen Formen, war alles, was dieses Leben gestaltete, europäisch — voll von der Entwicklungskraft der in Europa verwurzelten Völker, und strebte eine Ordnung nach eingeborenen Prinzipien an.

Aus ihrem eigensten Prinzip, dem Verhältnis von Person zu Person, erbauten die siegreichen Barbaren aus den Baustoffen früherer Welten ihre Welt.

Im dreizehnten Jahrhundert war diese Welt auf- und ausgeblüht. Der Gedanke, der an ihre Stelle trat — immer noch verkettet mit Griechen- und Judentum —,

war der des Allgemein-menschlichen: das Bewusstsein, das zur Erkenntnis seiner selber kommt.

Bezeichnend für die neuere Geschichte ist die Ordnung nach allgemeinen Verwandtschaften: anfangs Bildung von Nationen, auf ein Menschheitsleben abzielend.

Zwischen diesen beiden Ideen: der nationalen wie der allgemein-menschlichen, bewegt sich auch die Weltgeschichte unserer Zeit.

Ich brauche nun wohl nicht besonders zu erklären, dass das Allgemein-menschliche schliesslich nur ein anderes Wort ist für das Bewusstsein, jenen beherrschenden Faktor im menschlichen Leben; dass folglich das Bewusstsein, das zur Erkenntnis seiner selbst kommt, die letzte Tat ist, wozu wir es in unserer Entwicklung brachten. Dass also nicht wie früher das persönliche Verhältnis, sondern die von allen Verhältnissen gelöste Persönlichkeit, der Einzelne, die Zelle ist, aus welcher sich neue Gemeinschaften entwickeln; und dass dies um so eher möglich ist, da das Bewusstsein, indem es sich selber erkennt, gleichzeitig seine Gemeinschaft mit anderen sich-selber-erkennenden Bewusstheiten einsieht und in dieser ungetrübtesten Individualität zugleich die weiteste Gemeinschaft gegeben ist.

Den bewussten Menschen, der die Grenzen und die Art seines Bewusstseins weiss, nennt man in neueren

Jahrhunderten den wahren Freien. Der Mensch, der durch eben dieselbe Erfahrung seine Gleichheit mit anderen einsieht, wird der zukünftige Gemeinschaftsmensch sein.

Das Ideal eines solchen Zukunftsmenschen steht unauslöschlich an unserm Horizont.

Doch wenn es auch unauslöschlich ist und wenn wir auch sicher wissen, dass aller Richtungen Winde uns dort einmal werden landen lassen, — solange wir noch auf dem Wege dahin sind, treiben wir durch manchen Gegenwind.

Nicht „gegen" in bezug auf das Leben der Menschheit. Das Ganze hält seine Bahn ein, mag auch mancher Teil in andere Richtung streben. Doch in bezug auf die Hauptströmung ist „gegen" nicht nur das, was anders, sondern auch das, was träger treibt. Das bedeutet für eine Zeit ziemlich wenig, aber ihre selbstgeschaffenen Formen hindern die Lebenskraft am Vorwärtsdringen. Auch das Nationale ist eine Form allgemeiner Gruppierung, die aber im Vergleich zur allgemein-menschlichen noch eine besondere ist. Deshalb ist es ein Widerstand. Etwas Allgemeinmenschliches liegt im Christentum, — etwas Allgemeinmenschliches liegt im Griechentum, sage ich in einem Atem: aber christliche wie klassische Formen hemmen das Leben, welches sich so schön in ihnen äussert. All ihr Mächte und Einsetzungen, die ihr das Hemmende stärkt, ihr seid unsere Feinde! All ihr Lebenden,

die ihr des Alten Schönheit im Neuen wiedergeboren wünscht, euch sind wir verbündet!

Seht das Nationale: es versteift in der Vorstellung seiner Vortrefflichkeit: ein Wahn, in dem es sich selbst tötet.

Seht das Christentum, — es versystematisiert sich zu einem Panzerhemd, das alle Pfeile der Überklugen auffängt, unter dem jedoch das Menschenherz verdorrt.

Seht das Griechentum, verstumpft in dumpfen Hörsälen!

Doch die Lebenskraft all dieser Prinzipien liess lange die toten Formen hinter sich: das Leben der ganzen Welt schwillt der Erneuerung entgegen.

Glaube nicht, mein Freund, dass ich nun auf die besonderen Fälle eingehen will. Soweit ich dich kenne, lag es nicht in deiner Absicht, mich nach meinen Ansichten über einige Tatsachen zu fragen, sondern du wolltest die Grundsätze hören, nach welchen man die Tatsachen beurteilen muss. Diese stellte ich nun kurz für dich zusammen.

Ich hoffe, dass — wenn in mir Klarheit darüber herrscht — es mir gelang, sie dir zu übermitteln.

ZWEI HELDEN

TILL EULENSPIEGEL

NIEMAND wundere sich darüber, dass ich ihn einen Helden nenne. Wir hörten, als wir klein waren, so oft seinen geringen Namen, dass wir ihn uns jetzt nicht erhaben und gross denken können. Dennoch sage ich euch, all ihr grossen und kleinen Kinder, mit denen zu leben ich mich glücklich schätze: Till war ein Held.

Vielleicht hatte ich schon früh, durch alles, was mir meine Grossmutter von ihm erzählte, einen Begriff von Tills Heldenart. „Willst du einen Eierkuchen, Till?" fragte sie, während sie mit der Kuchenpfanne vor dem Feuer stand. Und ehe ich, erstaunt über diesen neuen Namen, meine Antwort fand, fuhr sie fort: „Wenn er grad fällt, Grossmutter." Die Erklärung, dass Till, genannt Eulenspiegel, mit dieser Antwort den Tropfen von s e i n e r Grossmutter Nase gemeint hatte, gab mir den zwiefachen Gedanken ein, den ich nie vergass: dass er vollkommen recht hatte, und dass ich es nie gewagt hätte.

In Anbetracht dessen, dass ein Held nichts anderes ist als jemand, der d a s zu tun wagt, worum wir Feiglinge ihn beneiden und bewundern, muss ich schon damals den Helden in Eulenspiegel erkannt haben.

Ich entsinne mich auch noch sehr wohl, wie gewaltig mir die Figur dieses Frechdachses erschien. Welch völliger Mangel an Ehrfurcht vor etwas so Ehrwürdigem wie eine Grossmutter! Welch selbstverständliche Gemütsroheit diese Erwiderung auf ein so freundliches Anerbieten! Was für ein Ungeheuer von Geschmacklosigkeit! Welch Unmensch von Hartherzigkeit! Welche teuflische Geistesfreiheit, den Wimpel seines Spottes aufzuziehen — das schmutzige Taschentuch seines sich selbst geniessenden Spottes — über dieser rührenden Personifizierung von Blutsverwandtschaft und Menschlichkeit!

Früher hatte ich nie gewusst, dass man auch so sein konnte. Ehrfurcht vor, Übereinstimmung mit allem, was das Leben Schönes und Wohltuendes bot, war das Element, in dem ich glücklich war. Selbst dem Hässlichen und Störenden fügte ich mich, solange es mich leben liess, und wurde es zu arg, dann wich ich eben aus. Dies hier war das Umgekehrte. Dies hiess nur für sich leben, immer nur die kleinen Fehler sehen, immer unbehindert von menschlichen Gefühlen den Spott, der verwundet und klirrt, zur Hand haben.

Später jedoch begriff ich, dass Eulenspiegel kein willkürlicher, sondern ein naturnotwendiger Held war.

Denkt euch eine Welt des erhabenen Scheines, der steifen Konvention, der vorgeschriebenen Lüge, der eingefressenen Unrichtigkeit, der Tyrannei über Herz und Geist, die keine natürlich schöne

Äusserung ungerächt lässt; denkt euch in den Herzen der Schönen und Natürlichen die Gewissheit, dass sie, wenn sie eine Sekunde ihrer Liebe für das, was äusserlich ehrwürdig ist, nachgeben, ihr lebelang den verdammenswertesten Schlechtigkeiten ausgeliefert sind; — was sollen die Guten in solchem Dilemma tun? Wenn sie von jeder Gefühlsäusserung entweder als Bösewichte oder als Märtyrer zurückkehren — wie könnten sie in solch einer Welt mit irgendeiner schönen Gefühlsäusserung bestehen?

Natürlich können sie es nicht. Sie unterdrücken also ihre Gefühlsäusserungen, misstrauen jeder Aufwallung, suchen in jedem Ding den Fehler, der ihnen das Recht gibt, es zu verachten. Und ihr Geist, reger als der der Gelassenen, sucht sich ein gefühlloses und nicht zu gefährliches Spiel.

So entsteht jener Spott, der auf Erkenntnis des Verwerflichen beruht. Über die Welt, die sie entherzt hat, sagen sie nun doch die Wahrheit aus, die hässliche, und derart, dass, wo einer getroffen wird, der sie dafür hassen könnte, zugleich zehn Lacher sind, die sie beschützen. Sie geniessen sich selber und ihre Rache, die ein Zeichen der Feigheit ist? Ja, denn feig sind sie auch, weil sie das Martyrium fürchteten; aber dies ist die Art, zu welcher Erasmus sich bekannte, die Feigheit einer lebenslustigen Zeit.

Zwischen der Übermacht einer verkehrten Welt und dem Tode stehend, ersannen sich Narren und

Weise — beide oft in einer Person — in ganz Europa diesen Helden, der in der Gestalt des Narren die Wahrheit spricht.

Der arme gute Verstand war der Tragödienheld des Mittelalters. Abwechselnd kämpfte er gegen irdische Unwissenheit und himmlische Wahrheit; in unseliger Verkuppelung mit der einen wie der andern, erzeugte er Hexen und Heilige. Als die ganze Welt verdreht war, so dass er seine Wahrheit nirgends im klaren Spiegel eines natürlichen Menschenherzens zurückgeworfen sah, schuf er sich in den Geistern eines ganzen Geschlechtes von Narren, Lügnern und Teufelskünstlern die nachdrücklich so genannte „verkehrte Welt", welche die Wahrheit unter dem Schein der Verkehrtheit gab.

Wie wahr ist es, dass die Welt sich im Menschenherzen spiegelt und schliesslich dadurch immer die Wahrheit über sich selbst erfuhr.

Wunderlich liest es sich über diese Zeit, in der auch Eulenspiegel geboren wurde, als Lügen und ehrfurchtsloser Spott gesuchte Dinge waren und ihre Adepten als reisende Gäste die Höfe und Herbergen, Märkte und Landstrassen belustigten. Die damalige Welt spiegelte in ihnen ihre Verkehrtheit und lachte darüber. Es wurde Mode und eine geschätzte und bezahlte Vortrefflichkeit, ein wahrheitsprechender Narr zu sein.

Später, als die Eulenspiegelbücher schon gedruckt waren — der Eulenspiegeltypus selber war in anderer Form schon vorangegangen, und auch die Lügenbücher (der spätere Münchhausen) und die Teufelskünstlerbücher (die Geschichte von Dr. Faustus) gab es schon —, später konnte man an einem gelehrten Manne so deutlich und überzeugend sehen, wie natürlich und naturnotwendig diese Narrheit entstand. In seinem hellen, bewussten Geist ist der Werdegang des Gedankens so klar zu erkennen, und dann merkt man, dass es so zuging, wie ich beschrieb. Als er, nach einem langen Aufenthalt in Italien, mit vollständiger Kenntnis der Bücher, Menschen und Zustände dort und in ganz Europa, auf der Reise nach England war, da — man ersieht es aus seinem Büchlein — entstand in ihm — als erhöbe es sich aus einer schweren und unaussprechlichen Verwunderung —, in ihm, diesem Feinen, diesem Gefühlvollen, der nie und nimmer seine edlen Geistesgaben ersticken wollte und doch nie dafür gestorben wäre, — da entstand in ihm das sachte, fast erstickte Lachen: O, o, wenn ich die Narrheit wäre, ich, der ich Erasmus bin, was hätte ich in dieser Welt herrlich viel zu preisen! Das sind nicht seine Worte, aber es ist die Gemütsstimmung, aus der die ganze Rede von der Narrheit, sein ganzes Büchlein vom Lob der Narrheit entstand, und die verkehrte Welt ist es, die er geisselnd in lachender Unbarmherzigkeit darin lobt.

Sein tanzendes und vibrierendes Latein strahlt und schimmert von diesem Gefühl. Um die harte Abspiegelung von Päpsten und Mönchen, Fürsten, Herren und Kriegern, Gottesgelehrten, Reichen und Literaten: eine ganze verkehrte Welt, die seine Prosa zurückwirft, lacht und plappert blumenreich-gelehrt und zierlich seine witzige Wissenschaft; und zum Schluss wird sie ernst in jenem Ton des erhabenen humanistischen Theologen und Philosophen, als er eine göttliche Narrheit die höchste Seligkeit nennt; — aber der Werdeprozess war derselbe und die Absicht keine andere, wenn auch bewusster als die, welche vor einundeinhalb Jahrhunderten aus dem Volke Till Eulenspiegel schuf.

Die Frage — die von einem gelehrten Untersucher bejahend beantwortet wurde —, ob Eulenspiegel wirklich gelebt habe, ist von geringer Wichtigkeit. Was besagt es schon, da es tausend Eulenspiegel geben musste, ehe ein solcher Typus in ein Buch kommen konnte, ob das vollkommene Exemplar auch diesen Namen trug?

Wirklicher lebte nie ein Held wie dieser, der von allen Kindern in ganz Westeuropa geliebt wird und dessen Grabstein vielleicht noch heutigestages zu Mölln im Herzogtum Lauenburg gezeigt wird.

SEIN Porträt in Cassel — des jungen Mannes im Harnisch — zeigt einen Zug innerer Stille bei äusserer Verlegenheit. Betrachtet man den Mund, so entdeckt man in ihm eine gewisse Zimperlichkeit, — den Blick und die Kopfhaltung, so merkt man, dass durch ihre Liebenswürdigkeit fast etwas Ängstliches schimmert, das unser Wohlwollen weckt. Und nun die Augen allein: wenn je ein Blick durch jenes Beben der Verlegenheit, und wie verborgen dahinter, totenstill, und wie mit einer Frage in den unsern sank, dann ist es dieser.

Nichts konnte mir das Rätsel seines Charakters so erklären, wie dieses Porträt. Falls die Abbildung des goldblonden Mannes im Mauritshaus auch ihn darstellt — und gerade mit der aus Cassel zeigt sie Übereinstimmung —, dann lehrt der Vergleich deutlich, welch tiefere Einsicht der aus dem Haag fehlt, welche die aus Cassel hat. Der Zug um den Mund ist bei dem blonden jungen Mann wohl etwas weicher, aber breitet sich nun über das ganze Wesen: die Augen widersprechen dem nicht. In seiner vollkommenen Gelassenheit, zu hochherzig für Verachtung, in der prinzlichsten Vollkommenheit und der gepflegtesten Vernachlässigung des Haares, des spärlichen Bartwuchses und der Kleidung ist er der junge Dandy königlicher Abkunft und, ohne es merken zu

lassen, Haupt eines königlichen Gefolges und Hofstaates. Man kann sich danach vorstellen, wie er durch sein Schloss in Brüssel ging, wo die Anrichtetische immer voll standen und wo er seine Befehle nur mit einem Wink und einem leisen Wort erteilte. Seines Reichtums und seiner Gastfreiheit — konnte er nicht in einem Anflug von Sparsamkeit zwanzig Köche entlassen? —, seiner Falkenjagden und Gaillardes gedenkt man dabei: man traut ihm zu, was ein französischer Höfling einmal von seinem Bruder bemerkte: dass er auf so liebenswürdige Art zureden konnte und so schön geformte Hände hatte.

Aber hier zeigt er nicht seinen Geist. Wenn der Harnisch angelegt war und er sich auf die unerbittliche Sorge des Alltags im Kot des Feldlagers besinnt, dann bebt der Vorhang der Unlust, der inmitten eines Hofstaates vornehm kleiden mochte, und während dieses kaum merkliche Beben den Angesprochenen gleichzeitig verwirrt und zutraulich stimmt, öffnet er die totenstille Frage, die immer tief in seiner Seele lag, über dem wehrlos offenliegenden Gesicht. Seine Verlegenheit ist nur scheinbar: er weiss es; und ehe sein Gegenüber zur Besinnung kommt, hat er in völliger Ruhe die Antwort gelesen, die keiner herauslocken konnte als er.

Das ist das Geheimnis seines Übergewichtes: zwischen den immer freier werdenden Bewegungen seiner zur Offenheit stimmenden menschlichen Ge-

bärden blieb der Blick seines inneren Wesens unverhüllt.

Betrachtet das viel spätere Porträt neben dem anderen im Mauritshaus; keine Verlegenheit, keine Blasiertheit mehr, das Mützchen sitzt schief auf dem Schädel, der schon kahl sein mag, unversorgt ist der Bart, der sein lebelang dünn blieb und schon anfing, grau zu werden: Freundlichkeit, selbst Gesprächigkeit, Humor und Heiterkeit spielen in den feinen, gefühlvollen Zügen dieses menschlichsten Volksleiters; aber die Stille jenes einen Auges ist wieder euch zugewandt: hinter dem ganzen lockenden und erobernden Spiel seines beweglichen Wesens steht, unabsichtlicher noch als in seiner Jugend, aber deutlich und unausweichlich: die nicht loslassende Frage.

Totenstill war sein Inneres, in dem er seine Gedanken suchte, in dem er wie in einer spiegelnden Fläche, die nie zitterte, die Wahrheit alles dessen sah, das ihn umgab: beweglich das Äussere, das, wenngleich es sein übriges Wesen jedermann offenbarte, allen, ausser denen, die ihn sehr gut kannten, dieses Innere verbarg.

Feinde und das Volk, die zwei scharfsichtigen, nannten ihn den Schweiger, weil unter einem gesprächigen Äusseren sein Geist ein schweigsamer war.

GRENZEN DES LEBENDIGEN

DAS Leben lebt sich in äusserlichen Dingen, und es lässt sich schwer sagen, wo das innere Leben dieser Dinge aufhört und wo es anfängt. Wenn ich in meinem Zimmer sitze und selber lebe und mit allem, was mich umgibt, mitlebe, — dann bin ich sicher lebendiger als mein Füllofen, der in dieser Jahreszeit — es ist Anfang Juni — schwarz und kalt dasteht; — doch ich lebe in diesem Augenblick auch nicht so übermässig, und ich frage mich: ob es wohl auch so ganz gewiss ist?

Unzweifelhaft lebt mein Kanarienvogel viel mehr als ich. Er schmettert das höchste Lied, isst und trinkt, plustert sich auf und glänzt wie reines Gold im Sonnenstrahl, der absichtlich lange bei seinem Käfig verweilt. Im Vergleich zu ihm bin ich ein schattensuchendes vegetierendes Wesen, das stillsitzt und grübelt und sich mit seinen eigenen unverdauten Gedanken abfinden muss. Im Grabe kann es nicht viel anders sein. Und dann schaut mir mal meinen Kaktus an: in einer Woche schickt er drei feuerrote Blumen aus sich, die ihren Stempel fix und fertig aus einer ganzen Garbe mehl-gelblicher Fäden herausrecken und befriedigt — schnapp! — ihre siedenden Blätter über der Befruchtung schliessen. Das nenne ich Leben: heute und für die Zukunft. Was gibt es in mir, das, damit wetteifernd, aufblühen könnte?

Ihr antwortet mir, dass dies auf ihre Weise lebendige Wesen seien und dass zwischen einem Kanarienvogel und einem Füllofen wohl noch ein Unterschied besteht. Natürlich, aber welche der Wirkungen dieses grossen Weltalls, das wir mitleben, nennt ihr eigentlich Leben?

Betrachte ich meine Katze, die in ihrem Korbe gerade vier Junge säugt, dann erstaunt mich am meisten, dass der Kreisausschnitt von 270 Grad, den sie beschreibt, von den Kleinen so genau zu einem vollen Zirkel abgerundet wird. Hier ergänzt sich — ohne Zweifel — das äussere Bild der Vollkommenheit mit dem inneren Gefühl davon.

Ein gefühlvoll gezeichneter Ingwertopf von Floris Verster ist eigentlich auch nichts anderes als solch ein atmender Kreis, und ich bin überzeugt, dass auch er damit sein Gefühl von Vollkommenheit äussern wollte, geradeso wie meine Katze.

Was meint ihr nun? Wo ist das Leben nun höher? Bei der Katze oder bei dem Künstler?

Ich gebe zu, dass auch die Katze noch zu dem sogenannten Lebendigen gehört. Aber ihr, die ihr das Leben auf Lungen und Sehnen oder wenigstens auf Fasern und Gefässe beschränken möchtet, warum wollt ihr es bei Farben und Schatten ausschliessen?

Ich versichere euch: jenes Lichtbad, das die wolkenverhüllte Sonne hinter der Schattengardine, die sie mit Hilfe von Wolken wob, ergiesst, — dies Sturz-

bad von Licht, in welchem drüben in der Ferne die Fischerflotte von Katwijk schaukelt und segelt und vor Anker liegt, das tropfende Leben, das wie ein goldener Glückshafen hinter unserer Noordwijker Dämmerung glüht, ist doch sicher lebendiger, höher lebend als ihr, als wir, mit unserm halbverdunkelten Geist im umfensterten Studierzimmer.

Und glaubt mir, die Reflexe auf den Rändern und Vorsprüngen meines deutschen Füllofens gehorchen keinen anderen Gesetzen als die Strahlen jener sonnendurchströmten Wuhne. Was sind lebendige Formen? Die unsrigen, die von Tieren, die von Pflanzen; — ja so könnt ihr fortfahren, denn die Linien, die die Welle, die der Wind, die das Gras im Sande ritzt und formt, schleppt oder aushöhlt, — sie sind dieselben wie die unsrigen, — sie folgen denselben Gesetzen von Bewegung, von Leben, selbst von Schönheit.

Ach, was gibt es eigentlich in meinem Zimmer von den Dingen, die ihr tot nennt, das nicht nach eigensten unvergänglichen Gesetzen von Leben und Schönheit gewachsen, gebildet, gemacht, geworden wäre, — sei es mit oder ohne merkliche Mitarbeit, durch die Reibung der Zeit, von Götter- oder Menschenhand.

Seht ihr die t o t e n Blätter, diesen t o t e n Stoff, neben diesem t o t e n Spiegel dort?

Wie ängstlich braun, wie schreiend gelb, wie

leichenartig grausenerregend hebt sich die Dämmerung: wie klein und bang macht uns jene Spiegelung.

Ich merke, dass ich wieder ein Bild von Verster beschreibe.

Was ich euch sagen wollte, war nur: zieht die Grenzen des Lebendigen nicht zu eng. Alles lebt für den, der es sieht, für den, der es fühlt.

ZUR GEBURTSFEIER VON WILLEM BILDERDIJK

NUN man der Geburt Willem Bilderdijks wieder gedenkt, wurde vielfach die Frage erörtert, was die Schuld daran tragen mag, dass bei voller Anerkennung seiner Talente sein Dichtertum immer wieder angefochten wird.

Urteile ich nur von mir aus, so wäre die Antwort einfach. Ich hatte in meiner Jugend die grösste Mühe, seine Gedichte zu verstehen, und nie gefiel mir ein einziges. Gründe genug, um ihn nicht gerade als Dichter zu bewundern. Aber ich wäre der erste, um zu bemerken, dass solch ein Urteil nicht ausschlaggebend ist. Ganz gewiss gibt es in Deutschland Dichter, die ebenso über Schiller denken, und doch könnte man nicht sagen, dass Schillers Dichtertum dortzulande eine angezweifelte Grösse sei. Bei Bilderdijk hingegen ist das hier der Fall. Jeder zweifelt. Guter oder schlechter Geschmack hat nichts zu sagen dieser allgemeinen Zweifelsucht gegenüber. Höchstens ein paar Theologen — die zufällig ihre Überzeugungen mit Bilderdijk teilen — gebärden sich, als könnte in ihnen kein Zweifel an jenem Dichtertum aufkommen.

Woran liegt es, dass, während er als Denker, als Gelehrter, als Schriftsteller (in Versen wie in Prosa) völlig anerkannt wird, ihn keiner mehr als den

Dichter gelten lassen will, den seine Zeitgenossen in ihm sahen?

Mir scheint, die Antwort kann nur lauten, dass unsere Vorstellung vom Dichtertum sich verändert hat.

Das Wesen von Bilderdijk war Begeisterung für das Abgezogene, das unsere ist Liebe zur Wirklichkeit. Das unsrige ist in so hohem Masse Liebe zur Wirklichkeit — nämlich zur Wirklichkeit äusserer wie innerer Vorgänge —, dass wir uns keinen Dichter ohne diese Liebe vorstellen können. Wir fragen ihn: Was liebst du eigentlich?

Sind es die Phantome, jene blut- und leblosen Schemen, von denen wir begreifen, dass sie dein Gehirn durchirren, weil du in deinen Gedichten von ihnen sprichst, die aber nie unser Herz noch unsere Phantasie rührten? Abgezogenheiten von früher lebendigen Gedanken sind das, aber keine lebendigen Gedanken selber. Und darauf kommt es uns doch an. Lebendige Gedanken verlangen wir, und nur den nennen wir einen Dichter, der unsern Hunger danach stillt.

Das Beste an Bilderdijks Gedichten ist eine grossartige Abgezogenheit. Es ist eine Konzeption von Himmel und Erde, eine Lehre von Geistern und Menschen, wie sie Körper und Seele eines holländischen Christenvolkes gewesen, die aber in ihm nur als ein nicht auszurottender Begriff übriggeblieben

war. Er hat sie mit dem Verstande, der gross war, erfasst, er hat sie gegen die Anfälle eines ganzen lebenden und denkenden Europa verteidigt, er hat leidenschaftlich und verbissen, fast grimmig, ihre Linien scharf in einer Sprache gezogen, die, wo es auf verstandesmässigen Sinn ankam, keine Geheimnisse für ihn barg, — er hat schliesslich in allegorisierenden Figuren danach getrachtet, sie sichtbar zu machen und abzubilden, und letzteres, sein grösstes Wagnis, hat er nicht gekonnt.

Damit wäre alles gesagt für die Grösse seines Geistes, aber auch alles gegen sein Dichtertum, im Sinn dessen, was wir und wohl alle unsere Zeitgenossen unter Dichtertum verstehen.

Bilderdijk kämpfte einen Kampf, den er verloren hat, sofern nicht im Kampfe selber ein Sieg lag. Sein Sieg nämlich ist die kämpfende Gestalt, die er in seinen Schriften verewigte. Aber diese Gestalt ist ein Ungeheuer. Sie ist die des Begriffsdichters, des Mannes, der wissenschaftliche Veranlagung mit ererbter und nicht auszurottender Dichtlust verband. Und seine Niederlage liegt darin, dass nach ihm niemand eine solche Vermischung wollte oder duldete. Man braucht nur die unendliche Anzahl seiner Übersetzungen ins Auge zu fassen. Sein lebelang war er, fast mehr noch als ursprünglicher Schriftsteller, der paraphrasierende Geist, der das, was andere schufen, nicht überträgt, aber umschreibt. Aus alten und neuen Ge-

dichten sichtet er nicht die Poesie, sondern die Gedanken, und sieht man näher zu, so merkt man, dass auch seine eigenen Arbeiten aus den Gedankenfragmenten zusammengestellt sind, die er sich aus allen Zeiten und Literaturen eroberte. Um Bilderdijks Gedichte Stück für Stück zu beurteilen, muss man nicht nur ihn selbst kennen, sondern die ganze Weltbibliothek, aus welcher er seine hunderttausend Notizen holte. Das einzige nicht Verstandesmässige, das ihn dabei beseelte, war seine Leidenschaft für das Versemachen. Diese Leidenschaft war das Unbewusste in ihm, das Gefühl, dem er sich ergab, aus dem heraus er schrieb und auf das er sich als auf das Prinzip seiner Schönheitslehre berief. Aber: aus dem Drang eines wirklichen Lebens oder aus dem eines leeren und hässlichen Atavismus zu dichten, ist nicht ein und dasselbe. Sein Leben aus dem Gefühl war dann auch kein Strömenlassen der tieferen Naturquelle, die eine gütige Natur oder Gottheit in ihm nährte und quellen liess, sondern die ohnmächtige Hingabe an die Vergangenheit in ihm, jenes farb- und freudlose Gespenst, das ihn fesselte und plagte und zur Verkündigung seines gruseligen Scheinlebens zwang. Er konnte darüber scherzen, aber er konnte der Verswut nicht entrinnen, die ihn nötigte, all seine in arbeitsreichen Nächten eroberten Kenntnisse und Wissenschaften in den schnellen und stossenden Strom seiner Masse und Reime zu stürzen. Was er dabei

entbehrte — was Wunder! —, war Lebensfreude. Was er immer fühlen musste — ob stolz oder wahnsinnig —, war die eine Macht, die in ihm herrschte. Schrecklich sind die Gefühle, die in uns aufsteigen, wenn wir uns diesen Zustand bewusst machen. Das ganze Leben wurde für diesen dichtenden Bilderdijk eine an seine Persönlichkeit gebundene Macht, die ihn schaffen liess ohne Lebensfreude. Schaffend und gezwungen zu schaffen, fühlte er sich jahraus, jahrein ein Leidender, der bald sterben würde. Und dennoch wusste dieser Leidende sich von dem einen grossen Unbewussten unabtrennbar, so tief mit der Macht, die er als Gottesmacht fühlte, verbunden, dass er sich wohl fragen musste: Bin ich Bilderdijk oder bin ich Gott? — Man muss bedenken, wie in Deutschland während seines dortigen Aufenthaltes der Zusammenhang zwischen Menschlichkeit und Göttlichkeit durchdacht wurde, um zu verstehen, dass um diese tiefste innere Erfahrung herum sein Geist tätig wurde und tätig blieb. An allen Fragen, die den europäischen Geist beschäftigten, nahm der seine Anteil, und das gibt ihm seine europäische Bedeutung, aber nur eine geistige. Sie hätte dichterisch sein können, wäre seine innere Erfahrung die einer schönen Wirklichkeit gewesen. Welch andere Beseelung hätte ihm eine schöne natürliche Wirklichkeit, so wie sie in Goethe blühte, gebracht, als das verzweifelte Bewusstsein, zu etwas gezwungen zu sein, was ihm keine Freude gab! Man muss

ihn sehen, als er das Festland verlässt und nach England fährt: — da findet er keine einzige lebende, ursprüngliche Form für die schmerzliche, ihn doch so unmittelbar treffende Verbannung; aber in Erinnerung an ein Fragment aus einem griechischen Drama wähnt er sich Ödipus und jammert in falsch tönenden Versen Sophokles nach. Man muss ihn auch sehen, wenn er, alt geworden, die vaterländische Geschichte vorträgt: wenn er gar nicht mehr weiss, wie er eine Vorstellung, eine Begebenheit aus dem vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert widerlegen soll, so beruft er sich auf seine „Familientradition". Dies sind — ich wählte absichtlich eins aus seiner Jugend und eins aus seinem späteren Leben —, dies sind Beispiele von ein und demselben Glauben an eigene Göttlichkeit, ohne dass in ihm eine schöne, den Glauben rechtfertigende Fülle gewesen wäre.

Und daraus, aus diesem Glauben und aus dieser Leere, lassen sich hundert Äusserungen dieses grossen, aber allerundichterischsten Verstandes erklären.

* * *

Wir erlebten im siebzehnten Jahrhundert eine prächtige Zeit. Wir hüteten im achtzehnten unsere Kultur und pflegten sie, bis sie zu Ende ging. Und als sich in der zweiten Hälfte die Vorstellungen der Menschen nach neuen Prinzipien ordneten, hatten wir in

Bilderdijk einen universellen Geist, der dieses europäische Streben teilen konnte.

Aber nehmen wir uns nun in acht, dass wir aus vaterländischem Stolz oder aus beschränktem Parteigeist nicht etwas überheben, das klein in uns war.

Das kräftige Leben, sowohl das natürliche wie das vaterländische, das anderswo die grossen Geister nährte, fehlte hier.

Kein Volk in Europa ist gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts und noch bis weit ins neunzehnte so schwach gewesen wie das unsrige.

Daran kann aller Bataverbluff und alle Befreiungsbegeisterung nichts ändern.

Und an dieser Schwäche der Volksart hatten unsere Dichter teil, da Dichter immer nur ihre Kraft aus dem Volke schöpfen können, dessen Organ sie sind.

Ein machtloses, charakterloses, freudeleeres Volk, das dennoch von dem Stolz auf seine frühere Grösse nicht abzubringen war, ja, das sich das beste von Europa wähnte, das war das Volk von Bilderdijk, und so war auch er.

An all dem Elend der inneren Widersprüche litt er. Wie er seine Gedanken auch quälte und abarbeitete, wie er sich auch dem Strom seiner Dichtlust überliess, wie er sich einbildete, Gott und Mensch in einer Person zu sein, die Kraft einer harmonischen Einheit konnte nicht von ihm ausgehen, weil er sie nicht besass.

Andere Völker besassen das volle Heute, wir die Vergangenheit in leerer Abgezogenheit. Andere freuten sich, wir mussten uns leidend gross halten.

Zu unserm Glück wich das Leid allmählich. Wir wurden uns unseres Zustandes bewusst, unserer Minderwertigkeit. Wir taten, was wir konnten, um bescheiden in uns und freimütig den Fremden gegenüber von dem neuen Wuchs, der uns zuteil wurde, Zeugnis abzulegen. Und selbst der Fremde hat uns zugejubelt.

Aber hüten wir uns nun, dass wir nicht aus vaterländischem Stolz oder aus beschränktem Parteigeist das Kleine in uns gross nennen.

Wir haben in der Verehrung von Rembrandt geschwelgt. Das ist gut, soweit die Verehrung wirklich Rembrandt galt und nicht dem kleinen, sich selber verherrlichenden Zeitgenossen.

Und nun feiert man Bilderdijk.

Die Huldigung mag ihm gegönnt sein, denn er war ein grosser Geist. Aber den Dichter Bilderdijk feiern wir nicht. Wer den Dichter Bilderdijk feiert, will gerade dasjenige, was zu unserer unsäglichen Freude überstanden und vergessen ist: unser beschränkter Stolz, unsere vaterländische Selbstgenügsamkeit, unsere Armut von Leben bei einem Scheinleben von Grosstun, unsere Rückständigkeit im Vergleich zu unseren Nachbarn.

Wer den Dichter Bilderdijk feiert, der feiert nicht das Leben, sondern den Tod.

DER HODJA NASR-EDDIN

EIN VIRTUOSE IM SCHEINBAREN

DIE gangbarste Sammlung der Scherze des Türken Nasr-Eddin bietet mir die Gelegenheit, alle, die sich für derartige Volkserzählungen interessieren, darauf aufmerksam zu machen, wie eine solche Zusammenstellung oft ein Ganzes bilden kann und was für eine Persönlichkeit sich mitunter in dem verrät, der sie zusammenstellte.

Forscher auf dem Gebiete der Volksüberlieferungen geben sich oft die grösste Mühe, herauszufinden, dass ein bestimmter Brauch, eine bestimmte Legende oder Erzählung, mit oder ohne Veränderung, bei verschiedenen Völkern vorgefunden werden kann, und neben dem Erfolg ihrer Nachforschungen gibt es ihnen eine besondere Genugtuung, das Gefühl einer inneren und äusseren Gemeinschaft zwischen den verstreut lebenden Bewohnern der Erde zu stärken. Doch brauche ich wohl nicht erst zu beweisen, dass sich ihre Aufmerksamkeit dabei meist auf Einzelheiten richtet, weil sich wohl besondere Tatsachen, selten aber eine ganze Reihenfolge auf ungefähr dieselbe Weise wiederholen.

Keine Sammlung von Geschichten, doch eine einzelne Geschichte aus einer Sammlung trifft man wohl hier und da wieder an, und wenn es mir auch zum Beispiel viel Spass machte, zu entdecken, dass auch

die Kabylen ihren grossen und kleinen Klaus haben, kann ich mich doch nicht unbedingt für eine Studierangewohnheit erwärmen, die — um nur etwas anzuführen — schon einmal dazu verleitet hat, die offenkundige Einheit der Ilias anzuzweifeln.

Vor vierzig Jahren richtete ein germanischer Gelehrter seinen analysierenden Blick auf unsere Sammlung, kurz nach dem Erscheinen einer deutschen Übersetzung. In Eifel und Taunus, am Neckar und Main, in Schleswig und Litauen, bei Spaniern und Italienern, ja, unter Indiern und Tamulen hat er die Verwandten der darin aufgenommenen Erzählungen nachgewiesen. Was darauf folgte, ist nicht zu beschreiben. Schwindelerregend war die Scharfsinnigkeit, mit der vor erst acht Jahren ein algerischer Professor es verstand, die entferntesten Verwandten aus den baskischen Felsspalten und aus der keltischen Bretagne herauszufischen und mit einer breiten Schar neugefundener Wüstenbewohner zusammenzubringen. Ein ungarischer Unerschöpflicher hat kürzlich — doch ich glaube, dass ich, ohne meine Absicht in Misskredit zu bringen, gestehen darf, dass ich kein Ungarisch verstehe.

So viel steht fest: über die einzelnen Teile von Nasr-Eddins Scherzbuch ist viel geschrieben worden, über das Ganze jedoch so gut wie nichts.

Doch ist es gerade als Ganzes eine so bemerkenswerte Erscheinung. Doch ist es gerade als Ganzes, und in der hier angeführten Lesart, das Lieblingsbuch

der Türken. Doch entwickelt sich gerade aus seiner Einheit eine Persönlichkeit, die des Hodja; d. h. ein halb geistlicher, halb ländlicher Lehrer, welcher unterrichtet, predigt und Recht spricht; eine wahrscheinlich erfundene Figur von vermutlich arabischer Herkunft, die jedoch, wie sie in diesem Büchlein erscheint, ein türkischer Volksheld wurde.

Und nicht in den Teilen, aus denen es besteht, die gewiss längst zu jedermanns Gebrauch verbreitet waren, sondern in des Zusammenstellers vereinigender Eigenart zeigt dies Buch einen Verfasser, der ohne Zweifel die Eigenschaft seines Helden besass und der, wenn auch sein Name mit ihm starb, nun durch diesen Helden in unserm Andenken fortlebt.

Wie Eulenspiegel im Westen, so lebt im Osten der Hodja. Bequemlichkeitshalber haben ihn dann auch einige für einen türkischen Eulenspiegel ausgeben wollen; wie der germanische Gelehrte sofort bemerkte: fälschlich. Er selber weiss ihn auch nicht näher zu charakterisieren als: einen echten Narren, ein Gemisch von grenzenloser Einfalt und Dummheit und von Geist und Witz. Der Übersetzer der französischen Ausgabe, der ich folge, macht es sich noch bequemer; er sagt: die Scherze des Nasr-Eddin bilden ein Genre an sich und wohl das „genre plaisant".

Weiterhin schreibt er dann vom Hodja: er repräsentiere allein „M. M. de Crac et de la Palisse, Cadet-Roussel, Michel Morin, M. Bonasse, Calino et

toutes les autres individualités imaginaires qui se partagent en France le domaine des joyeusetés naives et railleuses."

Eins ist danach gewiss: ob man in ihm nun einen deutschen Narren oder einen französischen Clown sieht: seine meist unschuldigen Scherze sind das Gegenteil von Eulenspiegels gehässigem Spott. Und um diesen Gegensatz noch schärfer zu zeichnen, will ich weitergehen und behaupten: als Gegenstück zu dem aus leidenschaftlich brütendem germanischem Innenleben hervorgegangenen Eulenspiegel — (jenem Innenleben, das die gotischen Kathedralen schuf) — steht der Hodja, als erwachsen aus dem weitaus verstandesmässigeren, verfeinerten Geist der Muselmanen, — dem Geist, der auch die Alhambra erdachte. Eulenspiegel und der Hodja sind äusserste Gegensätze. Das brennende germanische Gemüt hat den einen, der zierliche muhamedanische Geist den andern erzeugt. Welcher Art auch die Scherze des Hodja sind, auf der einen Seite Spott, Satire, Rache, Moralpredigt wie alle Scherze, ist ihr Wesen doch nur ein Spiel hoher Geistigkeit.

Um diesen Unterschied gut zu verstehen, vergleiche man Eulenspiegels Ansprache an die Schneider mit Nasr-Eddins Auftreten vor den Gläubigen. Bei ersterem ist die feierliche Umständlichkeit, mit der die Schneider zusammengerufen wurden, ein wichtiger Bestandteil. Aus allen Gegenden, aus Holstein und

Pommern, Stettin und Mecklenburg, aus Lübeck und Hamburg, vom Sund und aus Wismar wurden sie durch Einberufungsschreiben nach Rostock zur Versammlung geladen. Wenn sie dort alle beisammen waren, wollte Eulenspiegel sie eine Kunst lehren, die ihnen und ihren Kindern, solange die Welt steht, von Nutzen sein würde. Nachdem viele Briefe und Boten zwischen den Schneidern hin und her gesandt waren, beschlossen diese, sich auf den Weg zu machen. Die Folge war, wie man weiss, dass Eulenspiegel, als sie alle auf dem Rostocker Markt versammelt waren, den Kopf aus einem Fenster steckte und den „ehrbaren Männern der Schneidergilde" den Rat gab, niemals eine Nadel mit einem Faden, der am anderen Ende nicht verknotet war, zu benutzen. Man merkt, was hier den Scherz ausmacht: Missverhältnis zwischen Vorbereitung und Wirkung; das Vergnügen: Schadenfreude an seinen Opfern, die in Zorn gerieten und obendrein verspottet wurden; den Zweck: eine Satire zu liefern über das gewichtige Gehabe, mit dem die ehrbaren Bürger jener Tage sich gewiss oft zu ähnlichen interessanten Mitteilungen zusammenrufen liessen; der Beweggrund: vielleicht Freude an der Rache, der Wunsch, die verständigen und wohlhabenden Bürger von Norddeutschland durch ihn, den Schelm und Landnarren, verhöhnt zu sehen. Alles Triebfedern, die aufs Gemüt wirken und nur nebensächlich auch den Geist in Anspruch nehmen.

Daneben lege man nun die einleitenden Scherze aus der Hodja-Sammlung.

„Nasr-Eddin bestieg die Kanzel und sagte: Muselmanen, kennt ihr das Thema, über das ich sprechen will? Wir kennen es nicht, Hodja. Wie soll ich dann, sagte Nasr-Eddin, euch die Auslegung eines Themas geben, das ihr nicht kennt? — Ein anderes mal bestieg er die Kanzel und sagte: Wisst ihr, Gläubige, was ich euch zu sagen habe? Wir wissen es, riefen sie. Wozu soll ich euch dann auslegen, was ihr schon wisst? sagte der Hodja und verliess die Kanzel. Die Versammelten sassen erstaunt. Und einer machte den Vorschlag, dass, wenn er wiederkäme, die einen antworten sollten, dass sie es wüssten, die anderen, dass sie es nicht wüssten. Man befand dies für gut. Der Hodja erschien wieder und rief wie vorher: Wisst ihr, meine Brüder, was ich euch sagen will? Unter uns, sagte man ihm, gibt es einige, die es wissen, andere, die es nicht wissen. Nun wohl, antwortete der Hodja, so lasst die, welche es wissen, es denen, die es nicht wissen, mitteilen."

Man merkt wohl, dass auch hier ein Missverhältnis vorliegt, doch es ist nicht gesucht: als etwas durchaus Selbstverständliches tritt der Geistliche in der Moschee vor seine Hörer, und sicherlich liegt der

eigentliche Scherz nicht im Missverhältnis zwischen der Versammlung und dem Gesagten; — vielleicht steckt auch Satire darin: man könnte wohl denken, dass die Gläubigen häufiger an dieser Stelle ehrfürchtig einer Weisheit gelauscht hatten, die um nichts bedeutender war; — möglicherweise auch Schadenfreude, doch versteckt und keinesfalls aufdringlich; — und der Gedanke an Rache scheint wohl ausgeschlossen. Sollte Gemütsbewegung im Spiel sein, dann sicher nicht die der westlichen Länder, die sich zu äussern pflegt und laut wird, sondern die östliche, die sich unter einem Dekorum verbirgt. Aber was lässt, mit diesem Dekorum, die Hörer staunen und Rat halten? Nun, der Charakter der Scherze des Hodja, wie er hier deutlich die Hauptsache ist: verstandesmässiges Geistesspiel: der einfache Sophismus.

Wir sind hier bei einem Redner und unter einer Bevölkerung, die von lauten Gemütsbewegungen nichts wissen wollen, jedoch viel Sinn haben für verstandesmässigen Scherz.

Wodurch wirkt jeder Scherz? Durch die Überraschung über das Scheinbare, das als Wirklichkeit ausgespielt wird. Wenn Eulenspiegel den Schneidern anrät, keinen Faden zu gebrauchen, der keinen Knoten hat, und ihnen dies als eine besondere Kunst anpreist, so lügt er nicht. Im Gegenteil: seine Behauptung ist gerade darum so zutreffend, weil jeder zugeben muss, dass sie die Wahrheit scheint. Aber auch nur s c h e i n t:

denn eine Wahrheit, die jeder weiss, ist als Mitteilung unwichtig. Die nach deutlichem Anschein wirkliche Wahrheit, die jedoch keinem mehr bewusst wird, die bringt Eulenspiegel noch einmal in die wahre Wirklichkeit.

Doch das genügt Eulenspiegel nicht. Es befriedigt sein Gemüt nicht. Er schafft sich die Umstände so, dass seine Spottlust, seine Schadenfreude Genugtuung finden. Die Mitteilung einer Scheinwahrheit n a c h den gewichtigen Beratungen und Reisevorbereitungen wird s e i n Scherz, der Scherz, der seinen Bedürfnissen entsprechend verstofflicht, vergröbert worden ist.

„O Muselmanen, rief der Hodja einmal, dankt Gott ohne Unterlass, dass er dem Kamel keine Flügel gab!"

Dies ist Nasr-Eddins zweiter Scherz, der in seiner Art dem des Eulenspiegel noch näher steht: eine selbstverständliche Wahrheit, die noch einmal einen Schein von Leben bekommt; aber der Hodja lässt sie in ihrer einfachen geistigen Existenz. Er und seine Hörer geniessen dies Scheinbare nur mit dem Geist. Und darum eben scheint der erste Scherz nicht absichtslos an den Anfang dieser Sammlung gesetzt zu sein, weil hier nicht, wie im zweiten, etwas Körperliches mit im Spiel ist, sondern der Hodja von vornherein in seinem echtesten Wesen auftreten kann,

nämlich als ein Künstler des Sophismus, ein Virtuose im Scheinbaren.

* * *

Wenn der Hodja fragt: kennt ihr das Thema, über welches ich zu euch sprechen will? — dann weiss er wohl, dass jeder das so verstehen wird, als fragt er: wisst ihr, was ich euch erzählen will? — Er hält sich an den Buchstaben seiner Frage, das heisst an die Scheinwahrheit. Die Wahrheit dessen, was gemeint wird, ignoriert er. Ebenso wenn er seinen Zuhörern empfiehlt, Gott für die Flügellosigkeit ihres Kamels zu danken. Für etwas besonders Segensreiches dankt man Gott. Ergo . . . Der Hodja ist wieder der Mann der Buchstabenwahrheit; im Scheinbaren findet er sein Recht.

Es versteht sich, dass ein so gearteter Mensch ein sicheres Auftreten hat. Vom ersten Augenblick an hat alles, was er sagt, den Schein für sich. Wer ihm widerspricht, dem fällt die undankbare Aufgabe zu, Unterschiede zu entwirren und auszulegen. Ausserdem: wer ein solches Auftreten hat und dann seinen Hörer zwingt nachzudenken, zwingt ihn auch dazu, eine Meinung vorauszusetzen. Auch wenn gar keine hineingelegt ist — was liegt mehr auf der Hand, als in dem Fall vom Kamel zu denken: er will mich lächerlich machen, weil ich für so einfältige Dinge danke. Somit wird der Spassmacher der Lehrer, der Prediger. Merkwürdiger-

weise ist er das wirklich in der Figur des Hodja: ein neuer Beweis dafür, dass der türkische Geist das Wesen des Spassmachers vollkommen versteht.

Drum ist auch für den formellen Verstand nichts so ergötzlich, als diesen Hodja die Sphäre des Scheinbaren eröffnen und sich darin bewegen zu sehen.

Die Abweichung von der Wahrheit dessen, was gemeint wird nach einer gewissen Buchstabenwahrheit, ist nur eine Eröffnung. Der Hörer hätte nur genauer hinhören sollen, denkt man. Wenn man den Nachdruck auf etwas legt, das wohl im allgemeinen der Wahrheit entspricht, doch kaum in diesem besonderen Fall (Dankbarkeit für etwas Segensreiches: im vorliegenden Fall: die Flügellosigkeit des Kamels), hat man die Wahrheit im grossen ganzen noch nicht verlassen. Und solches Verfahren kann in vielen Fällen als gewisse Schlagfertigkeit gelten, Geschicklichkeit, etwas zu bemerken, das man die andere Seite der Wahrheit — eine weniger auf der Hand liegende — nennen könnte.

Doch mit jeder folgenden Bewegung ins Scheinbare sehn wir den Zusammenhang mit der Wahrheit lockerer werden.

„Einst versteckte sich ein Dieb im Hause des Hodja. Seine Frau kam, um es ihm zu melden. Still, sagte er, Gott gebe, dass er etwas findet, dann kann ich es ihm abnehmen."

Hier ist keine Rede mehr von Buchstabenwahrheit oder Wahrheit im allgemeinen. Grosser Unwahrscheinlichkeit steht allein die Möglichkeit, dass es wahr sein könnte, gegenüber. Der springende Punkt ist, dass wir an die Möglichkeit nicht gedacht haben. Allein von der Möglichkeit nimmt die Behauptung einen Schein von Wahrheit.

Noch einen Schritt weiter löst sich dann auch der unmittelbare Zusammenhang mit einer Wahrheit.

„Der Hodja setzte eine Leiter an eine Gartenmauer, kletterte hinauf und zog sie nach, als er oben war. Dann liess er sich in den Garten hinunter. Der Gärtner bemerkte ihn und rief: Was willst du hier? — Eine Leiter zum Kauf anbieten, sagte der Hodja."

Das kommt überraschend. Dennoch fühlt man, dass es eine Lüge ist. Was uns jedoch veranlasst, es trotzdem nicht auszusprechen, ist der Gedanke, dass hier das einzige behauptet wurde, was einen Schein von Wahrheit haben könnte, wenn es wahr wäre.

Man merkt wohl, dass das eigenartige Benehmen des Hodja in seiner geistigen Richtung liegt. Er ist der Virtuose im Scheinbaren. Es gelingt ihm immer, in jedem Zustand, den einzigen Schein zu entdecken, den die Lage mit sich bringt. Und stets profitiert diese Entschiedenheit von der Möglichkeit, selber im Unrecht zu sein, die der wahrheitsliebende Mensch zugibt.

Ein weiteres Stadium als im vorigen zeigt sich im folgenden:

„Der Hodja verschaffte sich Zugang zu einem Garten. Dort steckte er in seine Taschen und in sein Hemd Wurzeln, Zwiebeln und alles, was ihm unter die Finger kam. Der Gärtner ertappte ihn. Was machst du hier? fragte er. Der Hodja erschrak und wusste nichts Besseres zu antworten, als dass ihn ein heftiger Wind dort niedergesetzt habe. — Aber all das, was dort abgerissen liegt? — Wenn der Wind, sagte der Hodja, stark genug war, um mich aufzuheben, konnte er wohl auch euer Gemüse abreissen. — Aber wer, meinst du wohl, hat dann mein Gemüse in deine Taschen gesteckt? — Darüber dachte ich auch gerade nach! antwortete der Hodja."

Ich lenke die Aufmerksamkeit nur auf die letzte Antwort. Ohne plump zu werden, hätte sich der Hodja keine Ausflucht von einiger Wahrscheinlichkeit mehr ausdenken können. Doch seine angeborene Sicherheit, dass es immer und in jedem Umstand eine Art geben müsse, auf welche man recht behält, lässt ihn auch jetzt wissen, wie er sich verhalten muss. Der Gärtner hat sich in eine Untersuchung mit ihm eingelassen. Der Gärtner fragt und sucht mit ihm zusammen die Antwort für etwas, dessen er unkundig

ist. Es ist keine Schande, zu bekennen, dass man die Unkenntnis des Gärtners teilt.

Die Antwort war also nicht einmal so gemeint, dass man sie für wahr halten soll, falls sie wahr wäre, sondern wurde so gegeben, dass man fühlt: es ist die einzige Unwahrheit, die sich so vorbringen lässt, als wäre sie wahr.

Folglich ist der unmittelbare Zusammenhang mit der Wahrheit gänzlich gelöst. Man konnte in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wahrheit nicht weitergehen als bis zu diesem armseligen Wahrheitsschein. Aber doch wohl in einem anderen als unmittelbaren, meint ihr? Gewiss, und in der soeben angeführten Erzählung gab ich schon ein Beispiel davon. Der Wind, sagte der Hodja, hat mich in den Garten gesetzt. Der Gärtner widerspricht nicht. Er fragt: Aber das Gemüse da? Die Antwort folgt ohne Zögern. Wenn der Wind, sagt der Hodja, stark genug war, um mich aufzuheben, konnte er auch wohl euer Gemüse losreissen. Hier tritt eine der stärksten Waffen des Scheinkünstlers in Aktion: die Logik. Der Zusammenhang seiner Behauptung mit einer Wahrheit ist nicht länger unmittelbar, sondern abgeleitet.

„Einst lud der Bey den Hodja zum Djerid-Spiel (ein Wurfspiel zu Pferde). Der Hodja besass gerade einen prächtigen Ochsen; er sattelte ihn, bestieg ihn

und kam so an den bestimmten Ort. Allgemeines Gelächter, als man ihn kommen sah. Hodja, sagte der Bey, das Reiten auf einem Ochsen ist etwas Neues, aber ich fürchte, dass er nicht rennen kann — Ich habe ihn flinker als ein Pferd rennen sehen, antwortete der Hodja, und damals war er noch ein Kalb."

Stellt zwei Wahrheiten: das Kalb lief schnell, — das Kalb wurde dieser Ochse, — redegewandt zusammen, und ihr gewinnt in jedem Fall die Scheinwahrheit der logischen Form. Es bleibt darum nicht weniger wahr, dass ein Ochse nicht so schnell als ein Kalb läuft.

Daran schliessen sich ähnliche Zusammenstellungen.

„Als der Hodja Kadi geworden war, kamen zwei Personen, um Recht bei ihm zu holen. Dieser Mann, sagte der eine, hat mich ins Ohr gebissen. Das ist nicht wahr, sagte der andere, er hat es selbst getan. Der Hodja bat sie, einen Augenblick hinauszugehen. Als er allein war, schloss er die Tür und versuchte sich ins Ohr zu beissen. Die Folge war ein Schwindel, wobei er sich ein Loch in den Kopf fiel. Er machte einen Verband und öffnete die Tür. Als die Kläger zurückkamen, tat der Hodja seinen Spruch. Gewisslich kann ein Mann sich nicht nur selber ins

Ohr beissen, sagte er, sondern auch — was mehr ist — ein Loch selber in den Kopf fallen."

Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Verwundungen ist noch geringer als der zwischen Ochse und Kalb. Und noch lockerer sind die Elemente, die im folgenden redegewandt verbunden werden.

„Eines Nachts, als der Hodja im Bett lag, hörte er dicht vor seiner Tür einen Streit. Steh auf, Frau, sagte er, und reich mir die Kerze. — Bleib doch liegen, sagte sie. Aber er wickelte sich in seine Decke und ging. Die Tür war kaum geöffnet, als einer der Streitenden seine Decke packte und mit ihr davonlief. Der Hodja ging zitternd wieder ins Haus. Worum zankten sie sich? fragte seine Frau. Um meine Decke, sagte der Hodja, sobald sie die hatten, war es gut."

Für den Schelm ist das Logische ein Spiel und eine Waffe. Zieht eine Schlussfolgerung von äusserlicher, also scheinbarer Richtigkeit, und ihr werdet euren Zuhörer überraschen oder amüsieren, in jedem Fall einen Augenblick verstummen lassen, in neun von zehn Fällen ihm überlegen sein und vielleicht, indem ihr ihn veranlasst, einen Vergleich zu ziehen, das Gefühl in ihm wecken, dass sich aus seinem Benehmen auch solche Schlussfolgerungen ziehen lassen.

„Der Hodja fing einen Storch, nahm ihn mit nach Hause, griff ein Messer, schnitt ihm Schnabel und Füsse ab und setzte ihn so vor sich hin. Siehst du wohl, sagte er, nun siehst du aus wie ein anderer Vogel."

Das ist ein ausgezeichnetes Beispiel dieser äusserlichen Redegewandtheit. Das Eigenartige der Vögel — ebenso wie der Gedanken — liegt in ihrer Gestalt. Verändert ihre Erscheinung, und ihr verändert sie selber.

„Einst hatte der Hodja nicht genug Wasser, um vor dem Gebet seine Waschungen vorzunehmen. Als er anfing zu beten, zog er darum das eine Bein ein, wie eine Gans. Was tust du da? fragte man ihn. — Dieses Bein, sagte er, ist noch nicht gewaschen."

Das Bein war nicht sauber und durfte darum nicht mitbeten. Man sieht, wie nicht allein das Wesen der Vögel, sondern auch das Innere des Menschen von ihm geleugnet wird. Und in dieser Ordnung von Geistesbewegungen durchaus folgerichtig.

Doch dies ist ein Spiel des Hodja mit sich selber. Anderen gegenüber ist seine Logik eine Waffe, die er mit allerhand feinen Wendungen handhabt.

„Ein Dieb drang in das Haus des Hodja, packte,

was sich greifen liess, zusammen, lud es auf den Rücken und ging damit davon. Der Hodja, der ihn gesehen hatte, packte sofort, was er übriggelassen hatte, und folgte dem Dieb bis zu dessen Tür. — Was willst du? fragte ihn der Dieb. Der Hodja: Wir ziehen doch um, nicht wahr?"

Der Schein einer Möglichkeit verbindet sich hier mit einer schnellen Schlussfolgerung. Der Dieb macht einen Umzug für mich: ich laufe mit.

„Als der Hodja einmal krank war, besuchten ihn einige Frauen. Die eine sagte: Wir stehen in Gottes Hand: wenn du nun stirbst, wie sollen wir dann um dich trauern? — Trauert um mich, sagte der Hodja, wie um jemand, den man immer mehr fragte, als er beantworten konnte."

Die Schlussfolgerung von äusserlicher, doch augenblicklicher Richtigkeit kann die Hörer dahin bringen, sich eigener Handlungen zu erinnern, aus welchen sich ähnliche Schlüsse ziehen lassen. Darin liegt das Vermögen dieses Künstlers zu moralisieren, und in einer Anzahl Erzählungen in den verschiedensten Nuancen kann man sehen, wie er es anwendet.

„Als der Hodja einst am Ufer eines Flusses sass, kam er mit zehn Blinden dahin überein, sie gegen

den Lohn eines Para für jeden überzusetzen. Während der Überfahrt fiel einer ins Wasser und wurde von der Strömung mit fortgerissen. Die anderen neun huben an zu rufen und zu wehklagen. Was heult ihr denn, sagte der Hodja; nun werdet ihr mir einen Para weniger bezahlen, und damit ist alles in Ordnung."

Hier liegt wohl dieselbe äusserliche Anschauungsweise vor, die dem Storch die Beine abschneidet; doch daneben ist es auch des Hodja Art, seinem Hörer einen Schein vorzuhalten, worin er sich selber erkennen kann.

„Jemand kam und fragte den Hodja, wie es um seinen Kranken stünde. — Heute morgen gut, sagte er, jetzt tot."

Hier erkennt man dasselbe: er antwortet den Fragern nach ihrer Art. Deutlicher, als unmittelbare Verteidigung, sind die nächsten Stückchen:

„Ein Bauer brachte dem Hodja einen Hasen. Nachdem sie zusammen davon gegessen hatten, ging er fort, kam aber in der folgenden Woche wieder zum Essen. In der darauf folgenden Woche kamen seine Nachbarn zum Essen. Danach kam wieder eine Gesellschaft, die, als man sie fragte, antwortete: Wir

sind die Nachbarn der Nachbarn des Mannes mit dem Hasen. Der Hodja setzte einem jeden eine Schüssel mit klarem Wasser vor. — Was ist das? fragten sie. Das, sagte der Hodja, ist die Brühe von der Brühe von dem Hasen."

Auf das gleiche kommt es in der Erzählung mit dem Bettler heraus, der ihn erst herunter kommen liess und dann um ein Almosen anbettelte. Der Hodja nahm ihn mit nach oben und sagte ihm dort, dass er ihm keinen gebe.

Daran schliesst sich der Scherz vom Ende der Welt.

„Der Hodja besass ein Lamm, das er sorgfältig gemästet hatte. Einmal kam ein Freund zu ihm und sagte: Morgen geht die Welt unter: lass uns heute noch dein Lamm essen. Der Hodja wollte es nicht glauben; aber als ein zweiter kam und dasselbe sagte, legte er sein Oberkleid ab, machte ein grosses Feuer und steckte das Lamm an den Spiess. Als sie es aufgegessen hatten, legten auch die Freunde ihre Oberkleider ab und fingen an zu spielen. Der Hodja packte die Kleider, und warf sie ins Feuer. — Was machst du da? schrien sie. — Morgen geht doch die Welt unter, sagte der Hodja, wozu braucht ihr noch länger Oberkleider?"

Eigennütziger ist die List vom grossen und kleinen Kessel.

„Der Hodja borgte sich einst von einem Nachbar einen grossen Kessel. Nachdem er ihn gebraucht hatte, brachte er ihn zurück und ein kleines Kesselchen dazu. — „Was bedeutet das kleine Kesselchen?" fragte der Nachbar. — „Der Kessel hat gejungt," antwortete der Hodja. — Kurze Zeit darauf bat er wieder, sich den Kessel leihen zu dürfen. Als ihn der Eigentümer nach fünf Tagen nicht zurück erhalten hatte, klopfte er an die Tür des Hodja. Dieser öffnete. „Was gibts?" fragte er. — „Meinen Kessel möchte ich zurückhaben." — „Ach lieber Gott, der Kessel ist tot!" — „Geht, — ein Kessel tot!" — „Gewiss! oder dachtest du, dass ein Kessel nur jungen könne und nicht auch sterben?"

Nichts ist dem Hodja so unangenehm als eine Wahrheit, die auf den ersten Augenblick offen zutage tritt. Er begreift nicht, dass es jemandem Vergnügen machen kann, eine Behauptung aufzustellen, die nicht den Zweck hat, durch ihren Schein auf falsche Fährte zu leiten. Dem entspricht auch seine Antwort, als ihm jemand ein zu deutliches Rätsel aufgibt.

„Einst wandte sich ein Mann, der ein Ei in der Hand versteckt hielt, an den Hodja und sagte: „Wenn

du rätst, was ich in der Hand halte, sollst du es bekommen und kannst einen Auflauf daraus machen." — „Erst sag mir, wie es aussieht," sagte der Hodja, „dann werde ich dir antworten." — „Aussen ist es weiss und innen gelb." — „O ich weiss es," rief der Hodja, „eine weisse Knolle mit gelben Wurzelchen."

Ihm, der immer gerade das voraussetzt, was nicht auf der Hand liegt, und daraus seine Schlüsse zieht, ist solches Voraussetzen der greifbaren Wahrheit unbegreiflich. So kann er auch, wenn jemand heult, weil er sein Kalb verloren hat, nicht auf den einfachen Gedanken kommen, dass der Mann im eigenen Interesse über den Verlust des Kalbes weint. Er weint, weil es verloren ist, und ist das nicht Unsinn, da das Kalb doch unverloren in der Speisekammer des Hodja geschlachtet hängt?

„Als er eines Tages auf eine Weide kam, entdeckte der Hodja ein Kalb. Er nahm es mit, schlachtete es und versteckte die Haut. Der Eigentümer des Kalbes ging seufzend und weinend unter seinem Fenster vorbei. „O Frau," sagte der Hodja, „wie würde sich der Mann schämen, wenn ich ihm nun die Haut des Kalbes zeigte."

Ebenso, wenn jemand aus dem Geschrei des Esels folgern will, dass der Esel zur Stelle ist. Das Schreien

sei ein Beweis? meint ihr. Doch der Hodja versteht: „Aussage" und fragt, welche Aussage mehr zu bedeuten habe, die seine oder die eines Tieres?

„Einst kam jemand und bat den Hodja um seinen Esel. „Der ist nicht zu Hause," sagte er. Doch während er dies sagte, fing der Esel an im Hause I-ah zu rufen. — „O Herr," rief der Bittende, „ihr sagt, der Esel sei nicht zu Hause, und nun ruft er da: I-ah!" — „Was," antwortete der Hodja, „du hörst nach dem Esel und nicht nach mir, der ich ein alter Mann mit weissem Barte bin? Ein wunderlicher Mensch bist du."

* * *

Wir sahen, wie in den Scherzen des Hodja der Zusammenhang zwischen ihrer Scheinwahrheit und einer Wirklichkeit immer loser wurde. Erst noch unmittelbar, bestand er bald nur noch abgeleitet, und zuletzt wurde dieser Schein nicht mehr durch sein Verhältnis zu einer Wahrheit, sondern nur noch durch das Trügerische einer logischen Form aufrechterhalten.

Wo nur mittels dieser Form ein Schein von Wahrheit geschaffen werden kann, wird man es natürlich gleichgültig erachten, welche der Wirklichkeit entlehnten Elemente in dieser Form zusammenkommen. Um ein Beispiel zu nennen: wo das Geschrei eines Esels und das Wort seines Herrn nicht mehr in ihrem wirk-

lichen Verhältnis genommen werden bei der Entscheidung, wo sich der Esel aufhalte, sondern der erfinderische Schelm sie so darzustellen weiss, dass er den Hörer durch Syllogismen unter den Eindruck bringt, dass das Verhältnis ein ganz anderes sei, — da folgt unmittelbar, dass man nicht mehr wirklichen Verhältnissen, sondern Syllogismen die Kraft zuspricht, die Wahrheit zu vertreten. So sagte der Hodja sogar in einem Prozess, wo er falsch zeugen sollte und etwas leugnete, das schon festgestellt war: „Was macht es nun aus, wenn ihr doch schon wollt, dass ich falsch zeuge, ob ich behaupte, dass die Angelegenheit Korn betrifft oder Gerste?" Wirkliche Verhältnisse werden dem einmal angenommenen Wahrheitswert der logischen Form gegenüber unwesentlich, die verschiedenen Wirklichkeiten verlieren die Bedeutung ihrer Unterschiede.

Doch was ist die Folge davon? Da der logischen Form ein so grosser Wert zugeschrieben wird, neigt man leicht dazu, diese Form für unabhängig von der Wirklichkeit, an die sie gebunden ist, zu halten. Doch das ist sie keineswegs. Das Verhältnis zwischen Eigentümer und Esel besteht, und kann man durch ein logisches Kunststück scheinbar das Verhältnis umkehren, so liegt das nur an dem Verhältnis. Was ist nun die Folge davon, wenn aus Missachtung gegen die Wirklichkeit ihre Verhältnisse geleugnet werden? Dieses: dass man, durch Aufhebung dieser Verhältnisse,

durch das Einführen unwirklicher Verhältnisse, die die Argumente stützen sollen, den Argumenten den letzten logischen Inhalt entzieht. Das Kunststück, womit etwas Unwesentlichem ein Schein von Wahrheit gegeben wird, bleibt nicht länger ein logisches Kunststück, sondern wird unter logischer Form etwas Unlogisches verbergen. Was bleibt allein übrig, wenn man mit einem Schein von Logik, diesem allerletzten Wahrheitsschein, Unzusammengehöriges verbindet? Nichts als die Dreistigkeit, mit der diese Form angewandt wird, die Schauspielkunst, womit der Glaube vorgetragen wird.

Damit landeten wir, von der Buchstabenwahrheit ausgehend, durch alle stets dürftiger werdenden Gestaltungen des Scheinbaren bei der vollkommenen Lüge an, die sich nur auf einen inneren Glauben an ihre Bedeutung stützt und sich nur durch die Kraft dieses Glaubens als Wahrheitsschein behaupten kann.

„Als der Hodja einst mit auf den Fischfang ging, warf er sich, als das Netz ausgeworfen war, augenblicklich hinein. „Was tust du, Hodja?" — „Ich dachte, ich sei der Fisch!" sagte er."

Man sieht, wie hier die Verbindung von ungleichartigen Faktoren keineswegs ihre logisch anmutende Kraft verliert. Es muss etwas in dem Hodja gewesen sein, das ihn trieb, und mit zwingender Gewalt, sich

mit dem Fisch zu identifizieren. Seine Überzeugung, seine Idee der Unvermeidlichkeit seiner Tat überträgt sich auf die Zuschauer, und die Lüge hat einen Schein von Wahrheit, der ihnen vielleicht etwas offenbart.

Wir rühren hier, wenn wir das Logische loslassen, an eine Macht, die, sofern sie unbewusst ist, Einbildungskraft heisst. Die Einbildungskraft des Anti-logischen — schauspielernd und als Scherz angewandt — ist nun die Sphäre, in die uns der Hodja aufnimmt und die er nach allen Richtungen durchwandert.

Das Charakteristische all dieser Antriebe — das, worin sich im allgemeinen das Anti-logische zeigt — ist das Aufheben der Bewusstseinsunterschiede. Und dies ist wohl auch die Basis dieser Kunst, die mit Bewusstsein unbewusst sein will. Wird der Bewusstseinsunterschied zwischen Pflanzen, Tieren und Menschen, zwischen Kindern und Erwachsenen, zwischen Wachenden und Schlafenden, zwischen Leben und Tod, zwischen dem Menschen im einen und dem Menschen im nächsten Augenblick, wird dieser vielfache Unterschied aufgehoben, so öffnet sich die Welt, wo, da diese grosse Unterscheidung fehlt, die eingebildete Gleichartigkeit des Ungleichartigen eine Rolle spielt.

„Jemand kam, um den Hodja zu bitten, ihm seinen Esel zu leihen. „Warte," sagte er, „ich werde ihn selber fragen." — Als er wieder herauskam, sagte er:

„Der Esel weigert sich und meint, wenn ich ihn ausleihe, so wird man ihn um die Ohren schlagen und mich auslachen."

„Der Hodja trug auf einem hölzernen Brett drei Pflaumen. Während er lief, hüpften die Pflaumen durcheinander. „Hört auf mit dem Gespiel," rief der Hodja, „oder ich esse euch auf!"

„Der Hodja legte seinen Mantel auf die Decke seines Esels und ging beiseite, um Wasser zu lassen. Ein Dieb kam des Wegs, nahm den Mantel und machte sich davon. Als der Hodja zurückkam und seinen Mantel vermisste, legte er die Decke auf seinen eigenen Rücken, gab dem Esel einen Peitschenhieb und sagte: „Gib mir meinen Mantel, dann kriegst du deine Decke."

„Eines Tages fand der Hodja bei der Landarbeit eine Schildkröte. Er band ihr eine Schnur um den Hals und hing sie an seinen Gürtelriemen. Die Schildkröte hielt dabei nicht still. „So bleib doch ruhig," sagte der Hodja, „nun kannst du auf dem Lande arbeiten lernen."

Hier sieht man den Hodja in Gemeinschaft mit Tieren und Dingen. Im folgenden lässt er auch den Unterschied zwischen Menschen fortfallen.

„Der Hodja drehte sich seinen Turban, konnte aber die Enden nicht miteinander verknoten. Nachdem er es mehrfach versucht hatte, legte er ihn zum Kauf aus. Ein Kauflustiger kam. Der Hodja trat an ihn heran. „Nicht kaufen," flüsterte er, „man kann die Enden nicht verknoten."

Verschiedene Zustände des Bewusstseins fangen an durcheinander zu laufen.

„Der Hodja ging mit der Absicht um, einen unterirdischen Stall zu bauen, wie das früher getan wurde. Während er darüber sann, sah er im Keller seines Nachbarn eine grosse Anzahl Kühe stehen. „Frau," sagte er, „ich habe einen unterirdischen Stall gefunden, voller Kühe, und verlassen seit der Zeit der Heiden."

Und auch zwischen Traum und Wachen verschwindet der Unterschied.

„Der Hodja sah einst im Traum jemand, der ihm neun Asper gab. Er wies sie zurück und verlangte zehn. Als man ihm die zehn bot, forderte er neunzehn, wurde während der Unterhandlungen wach und hatte nun, wie er merkte, nichts. Er schloss drum die Augen und sagte: „Es ist gut, gib mir nur die neun."

Von hier bis zum Unterschied von Tod und Leben ist der Abstand gering.

„Einst fragte der Hodja seine Frau: „Woran sieht man, ob jemand tot ist?" — „Daran, dass er kalte Hände und Füsse hat," sagte sie. Ein paar Tage später war der Hodja im Wald, und während er lief, fühlte er seine Hände und Füsse kalt werden. „Ich bin tot!" rief er und legte sich am Fusse eines Baumes nieder. Nun kamen die Wölfe und fingen an seinen Esel zu fressen. „Wie trifft sich das gut," sagte der Hodja, „dass der Herr des Esels gerade vorher gestorben ist."

Noch weiter führt diese Phantasie im nächsten Stück.

„Einst legte sich der Hodja auf einem Kirchhof in ein altes Grab längs des Weges. Ob nun wohl die guten und schlechten Engel kommen werden, um mich zu verhören? dachte er. Während er darauf wartete, hörte er das Geläut eines Glöckleins und meinte, es könne das Jüngste Gericht und der Tag der Auferstehung sein. Er stieg also aus seinem Grab, um nachzusehen, und gewahrte eine Karawane von Mauleseln. Die Maulesel erschraken über sein plötzliches Auftauchen und scheuten. Die Eseltreiber stürzten mit ihren Stöcken über ihn her und riefen: „Wer bist

du?" — „Ich bin ein Toter." — „Was tust du dann hier?" — „Ich geh spazieren." — „Warte, wir werden dir helfen spazieren gehen . . . ." Damit hieben sie mit ihren Stöcken auf ihn ein, dass er braun und blau liegen blieb. Als seine Frau ihn so zugerichtet nach Hause kommen sah, rief sie: „Wo kommst du her, Hodja?" — „Von den Toten: ich komme aus dem Grabe." — „Und wie lebt man da?" — „Frau, vor etwas muss man sich da in acht nehmen: Erschreck dort niemals Eseltreiber!"

Daran schliesst sich der Scherz vom Testament:

„Der Hodja traf in seinem Testament eine Bestimmung, dass man ihn, wenn er tot sei, in ein altes Grab legen solle. „Warum das?" fragten die Zeugen. — „Damit ich den Engeln, wenn sie kommen, um mich zu verhören, sagen kann, dass sie schon einmal dagewesen sind."

Ihre Klimax finden die Geschichten im völligen Aufheben des Selbstbegriffes. Es existieren zwei davon.

„Der Hodja begegnete einem Mann. Sie beguckten sich und gingen ein paarmal aneinander vorbei. „Darf ich mir erlauben zu fragen, wer du bist?" fragte der Hodja. — „Wenn du mich nicht kennst," fragte der andere, „warum bist du dann so überrascht, mich

zu sehen?" — „Ich sah," antwortete der Hodja, „dass wir den gleichen Turban haben und dass dein Mantel dem meinen ähnlich ist. Da hielt ich dich für mich."

Hier genügt eine äusserliche Gleichartigkeit, ihn auf eine innerliche schliessen zu lassen, trotz seines Selbstgefühles. In der zweiten Geschichte zieht er nicht einmal in Betracht, dass man nicht an zwei Stellen zu gleicher Zeit sein kann.

„Eines Abends wusch die Frau des Hodja seinen Kaftan und hing ihn zum Trocknen in den Garten. Der Hodja meinte, im Dunkeln jemand in seinem Garten zu sehen, holte seinen Bogen, schoss und ging ins Haus, um zu schlafen. Am andern Morgen sah er, dass er auf seinen eigenen Kaftan geschossen hatte. „Gelobt sei Gott," sagte er, „dass ich nicht selber in dem Kaftan steckte."

* * *

Ich habe nun das Wesen des Hodja von allen Seiten dargestellt: von der Scheinwahrheit, die sich von der Wahrheit nur durch eine gewisse Spitzfindigkeit unterscheidet, ausgehend bis zur innersten Lüge, der Leugnung der eignen Identität. Dieser Schelm ist eine harmonisch gewachsene Persönlichkeit, ein Schöpfer seines Spiegelbildes. Man darf die Einheit-

lichkeit dieses Künstlers und die Einheitlichkeit seiner Kunstwerke nicht übersehen. Sie liegt im richtigen Erfassen des Scheinbaren.

War dies eine Arbeit von scharfer Feinheit, die wenig Fesselndes durch gegenständliche Darstellung bot, so kamen doch nach und nach viele wirkliche Züge zusammen, die nicht nur die Folgerichtigkeit des geistigen, sondern auch die Liebenswürdigkeit des körperlichen Bildes zeigten. Denn als Gegensatz zu Eulenspiegel, dem harten, dem hassenden, ist dieser Orientale in seinem bedachtsamen Hingleiten durch Land und Umstände ausserordentlich liebenswürdig. Bei so viel Folgerichtigkeit des Geistes, als ich ihm zuschrieb, handelte wohl kaum einer so unfolgerichtig wie er. Sein Schauspielern ist fast in allen Fällen wirklich ein Spiel, spielerisch und kindlich.

„Der Hodja wollte einst ein Pferd besteigen, aber er konnte seiner nicht Herr werden. „Verfluchtes Vieh," rief er. Dann sah er sich um, merkte, dass er allein war, und sagte: „Geben wir zu, dass es schlechtere Menschen gibt."

„Der Hodja zog einmal auf einem Wagen eine Leber hinter sich her. Ein Raubvogel schoss auf die Leber nieder und trug sie davon. Als sich der Hodja umdrehte, war sie weg. Darauf kletterte er auf eine Anhöhe am Wege, erblickte einen Mann mit einer

Leber in der Hand, entriss sie ihm und kletterte damit auf einen Felsen. „Warum nimmst du mir die Leber weg, Hodja?" rief der Mann. „Ich probiere, wie ich es machen würde, wenn ich ein Raubvogel wäre."

„Der Hodja sah einen Schwarm Enten bei einer Quelle spielen. Er lief auf sie zu, aber sie rannten davon; dann setzte er sich, stippte sein Brot in die Quelle und ass. Ein Vorübergehender fragte ihn: „Was isst du da?" — „Ich esse Entensuppe," antwortete der Hodja.

Dieser Gleichmut, diese kindliche Nachahmung, dieses dichterische sich Trösten durch Phantasien über das, was man nicht bekommen kann, — das alles sind Eigenschaften, woran man den Hodja, hat man ihn einmal richtig verstanden, wiedererkennt. Eine Helle liegt über diesem Leben, die wie ein Duft durch alle seine Scherze zieht. So auch in der Erzählung von dem Ochsen mit den schöngewachsenen Hörnern und von dem Mond, den er aus dem Brunnen holte.

„Der Hodja besass einen Ochsen, dessen Hörner so schön standen, dass man dazwischen hätte sitzen können. Wenn er ihn inmitten der Herde sah, dachte er immer wieder, wie gern er doch einmal zwischen den Hörnern sitzen würde. Einmal legte sich der Ochse dicht vor ihm nieder. Das war eine Gelegen-

heit, die er nicht verpassen durfte. Der Hodja sprang zwischen die Hörner und setzte sich. Der Ochse erhob sich und warf ihn augenblicklich wieder herunter. Er kam gerade zum Bewusstsein, als seine Frau weinend vor ihm stand. „Weine nicht, Frau," sagte er, „habe ich mich schon arg geschlagen, so tat ich doch, wozu ich Lust hatte."

„Ich tat mir weh, doch der Mond steht nun wieder an seinem Platz," sagt er ebenso einmal, als er bei dem Versuch, den Mond aus dem Brunnen zu holen, auf den Rücken fiel und ihn wieder in der Luft stehen sah."

„Einmal hatte der Hodja eine Schar Studenten der Theologie mit sich genommen. Doch als er heimkam, bat er seine Frau, sie ihm vom Halse zu schaffen. Sie ging darum zu ihnen und sagte: „Der Hodja ist noch nicht zu Hause." Das gab Streit, denn jeder behauptete, ihn selber nach Hause gebracht zu haben. Endlich steckte der Hodja seinen Kopf aus dem oberen Fenster und rief: „Kann denn das Haus nicht zwei Türen haben? Kann er nicht zur anderen Tür wieder hinausgegangen und noch nicht wieder nach Hause gekommen sein?"

In solch ergötzlichem Bilde, den Kopf aus dem Dachfenster steckend, möchte ich den Hodja ver-

lassen. Er gibt sich dabei ganz in seiner Rolle als Virtuose des Scheinbaren. Er vergisst die Wahrheit darüber, aber auch sich selber, und das ist eine Tugend und eine Liebenswürdigkeit. Wenn er den Kopf aus dem Fenster steckt, um zu beweisen, dass er nicht zur Stelle ist, beweist er damit am deutlichsten, dass er nicht um eines stofflichen Vorteils willen recht zu behalten sucht, sondern nur, wie jeder Künstler, der Schönheit des Spieles zuliebe.

DIE IDEE IN DER WELTGESCHICHTE

I

EINEN interessanten Überblick, wie sich im Laufe der Zeiten die Systeme veränderten, nach welchen die Menschheit die Ereignisse ihrer Vergangenheit sah und einordnete, bietet eine kürzlich erschienene professorale Antrittsrede.[1] Als die Produkte dreier grosser Zeitalter heben sich die drei verschiedenen Systeme hervor, die nun dahin sind, deren Grundlinien und Formen aber, immer noch durchwachsen von manch einem Überrest unvergessbarer Traditionen und stets wieder aufgrünender Legenden, ehrwürdig wie die Ruinen, die das Vorgeschlecht als Burgen bewohnte, fest eingeprägt sind in unsern Begriffen über historische Zeiten.

Zuerst, in der römischen Zeit, das System des Polybius. Sein Mittelpunkt war Rom, und an den Ufern des Mittelländischen Meerbeckens lagen die römisch-karthagischen, die makedonisch-griechischen und die syrisch-ägyptischen Staaten als schöne Glieder des Körpers, den Rom als Seele beherrschte.

Dann, in den christlichen Jahrhunderten, zwei verschiedene: erst das eigentlich christliche, das von einer Menschheit zum Christus aufsteigt und von der

[1] Dr. C. H. Th. Bussemaker: Die Behandlung der allgemeinen Geschichte, 1895.

Stätte, wo der Gekreuzigte an seinem Holze hing, von Golgathas Hügeln, der Dämmerung des Jüngsten Gerichtes entgegensinkt. Daneben das alttestamentische, nach einem Traum des Nebukadnezar, von jener Statue mit dem Kopf von Gold, der Brust und den Armen von Silber, dem Bauch und den Schenkeln von Kupfer, den Füssen und Unterschenkeln von Lehm und Eisen, Sinnbild der vier grossen Herrschaften, deren letzte, die römische, die mit Augustus und Christus begann, in dieser christlichen Zeit noch immer fortdauert.

Und schliesslich das System der Renaissance: welches sowohl eine klassische Zeit anerkannte als auch eine, in der die klassische Zeit wieder aufleben sollte. Dazwischen, als eine Zeit des Überganges, das Mittelalter. Diese Einteilung ist auch noch heutzutage in den Handbüchern die vorherrschende.

Muss es nicht auffallen, dass immer entweder eine Tatsache, oder eine Person, oder eine Einsetzung, welche sowohl Einbildungskraft wie Interesse besonders erregte, die Menschheit beim Formen ihrer grossen Konzeptionen beeinflusste?

Rom, Christus, die Renaissance, — bedeuten diese Namen nicht die Zeiten selber, ihre Interessen und ihre Symbole, ihre Wirklichkeit und ihre Idee? Und nach jenen Tatsachen, nach jenen Personen, nach jenen Einsetzungen richtet sich alles übrige ihrer

historischen Anschauungen. Erst gruppierten sich die Weltereignisse um Rom, später um Christus, dann um die Renaissance.

II

Nicht geringeren Aufschluss gibt ein folgender Teil jener Rede, wo nachgewiesen wird, dass sich aus der zuletzt geschriebenen Weltgeschichte, der von Ranke, eine solche Idee nicht herausschält und man darin einzig und allein verschiedene Gedanken findet, welche, wie nachgewiesen wird, zu verschiedenen Zeiten besonderen Einfluss ausübten.

Ist es also wahr, dass der Geschichtschreibung in unserer Zeit das abhanden gekommen ist, was ehemals Gesetz ihres Wesens schien? Die Gruppierung aller Ereignisse um ein — in stofflichem wie geistigem Sinne — höchstes Moment? Haben wir kein Rom, keinen Christus, keine Renaissance? Halten nur wir, nach Ranke, „Gottes Geheimnis" im Weltlauf für „undurchdringlich" und versuchen nicht, wie bewusste Wesen zu tun pflegen, uns eine Idee von dem Geheimnis zu bilden? Kürzer, konkreter noch gesagt, denn keine Idee, sondern Tatsachen, überwältigende Tatsachen, Körper und Geist betreffend, sind es, die solche Auffassungen beherrschen: gibt es in der modernen Zeit kein einziges Ereignis, das für uns gleichwertig neben Rom, Christus und der Renaissance

steht, das sowohl unser Interesse wie unsere Einbildungskraft aufs tiefste erregt?

Die Rede belehrt uns darüber, dass dies tatsächlich der Fall zu sein scheint bei der an unsern Universitäten massgebenden Geschichtschreibung. Ranke, gewiss der grösste Historiker, durch die liebevolle Behandlung, mit der er jedes Faktum, vorsichtig wie einen kostbaren Fund, in die zarten Gewebe seines Stils einschmiegte; — Ranke, gewiss der zuverlässigste aller Historiker, sofern von Zuverlässigkeit die Rede sein kann bei einem Menschen, der nie eine Tatsache gelten liess, ehe er sie nicht von den Hüllen anzuzweifelnder Worte befreit hatte; — Ranke, ganz gewiss der grosszügigste von allen, weil niemand vor ihm einen solchen Überfluss von Fakten in so schön geordneter Komposition gleich lebenden Gebilden aufwachsen liess, welche er nicht wie ein Arbeitender, sondern wie ein glücklicher Wanderer betrachtete, der auf seiner Morgenwanderung plötzlich ein Monument von köstlichster Architektur findet und, während er davon erzählt, nicht mehr zu entscheiden weiss, was ihm wertvoller ist, das Kunstwerk oder die Freudigkeit, mit der es ihn erfüllte; — Ranke ist der nicht genug zu bewundernde Halbgott, der — und all dies beweist mit wieviel Recht — an unsern Universitäten von zahlreichen Adepten angebetet wird —: aber ist dieser Ranke wohl der geeignete, — konnte er bei den Umständen, unter denen er aufgewachsen war und lebte,

wohl der geeignete sein, den Blitzstrahl des einen, die Menschheit erschütternden Ereignisses zu fühlen, das zur Geschichte der Menschheit fortan die Idee sein würde?

III

Irre ich mich, oder gibt es wirklich neben dem nationalen Gedanken Deutschlands, dem der Staatenbildung und der Reichseinheit vieler Staaten, der — (ob ausgesprochen oder nicht) — all die verschiedenen Gedanken von Ranke zusammenhält, nicht noch einen anderen, schon seit einem Jahrhundert, nicht allein in Deutschland, sondern in ganz Europa, der sich zum ersten Mal in der Französischen Revolution manifestierte? Irre ich mich, oder gab es neben Ranke, der den deutschen Gedanken so stark erfasste, nicht andere grosse Geister, die den europäischen Gedanken vor allem fühlten: Heine z. B., um keinen geringeren Namen zu nennen, und um auch einen Geschichtschreiber anzuführen, keinen kleineren als Michelet?

Ich weiss nicht, ob mir Rankes Geschichte der deutschen Reformation mehr Bewunderung ablockt als Michelets Geschichte der Französischen Revolution.

Ich weiss nicht, ob ich Heines Liebe zur Menschheit Goethes zarter Empfindung für jedes Ding vorziehe.

Doch ganz gewiss muss, wie Heine neben Goethe,

so Michelet neben Ranke genannt werden, und sicherlich fühlten nicht Ranke und Goethe, sondern Michelet und Heine diesen Blitzstrahl der modernen Zeit.

IV

Und darauf wird es bei unserer Vorstellung über die Welt auch wohl jetzt wieder ankommen. Wie Rom, wie Christus, wie die Renaissance, so ist jetzt die Revolution die Seele davon. Ihre Idee lebt nicht nur bei jenen grossen, sondern auch bei Hunderten von kleinen: die Kluft, die die Revolution zwischen allen früheren Zeiten und der jetzigen riss, ist auf hunderterlei Weisen zu erkennen.

Nur nicht in der offiziellen Geschichtschreibung. Beeinflusst von Rankes ruhiger Grösse, verschmäht sie die leidenschaftliche von Michelet; die Revolution zugunsten des Gleichgewichtes. So weise dies für den Menschen sein mag, so verhängnisvoll ist es für den Geschichtschreiber. Kein ruhiges Fortsetzen, sondern der leidenschaftliche Bruch und das Neuaufbauen entfesseln die Phantasie der Völker.

Die Geschichtschreibung aus Liebe zur Ruhe und aus Mangel an Gefühl für das Leidenschaftliche, — die Menge, die unwissend ist, weil sie den natürlichen Menschen, wie ihn die Revolution so prachtvoll wollte, nicht zu fühlen vermag, — sind in gleicher Weise unfähig für die irdischen Ereignisse, in wel-

chen ein langes Ringen der Ungleichheit im Gleichheitsideal der Revolution erlischt, den rechten Blick zu gewinnen. Der einen ist das Ideal unmöglich, die andere sieht ihr Ideal in dem Menschen, der gut isst und trinkt. Letzteres hat den Vorteil, dass es praktisch ist, und lässt die Hoffnung, dass die gesättigte Menge auch einmal ein schöneres wird in Aussicht nehmen wollen. Das erste ist rückständig und kommt nicht von der Stelle.

Ihm fehlt, wie im letzten Grunde auch Rankes Weltgeschichte, das Gefühl für jenes Faktum, um welches sich die Geschichte in der Volksphantasie gruppiert. Die Phantasie ist es doch schliesslich, die die Konzeptionen schafft, ohne welche das Denken der Völker nicht auskommt. Die Phantasie — es wäre hier nicht der erste Beweis gegeben, dass man an den Universitäten den geringsten Wert auf sie legt.

HOLLAND UND DEUTSCHLAND

DIESEN Aufsatz schreibe ich als Holländer für Deutsche. Holländer mögen es mir zugute halten, wenn sie hier noch einmal Dinge gesagt finden, die ihnen bekannt sind. Deutsche werden, so hoffe ich, verstehen, was ich sagen will.

Die Veranlassung, es niederzuschreiben, gab mir das bereitwillige Entgegenkommen von Deutschen, die ich schätze, und der Wunsch, auch sie mit dem Holland, das ich liebe, vertraut zu machen.

Denn man darf nicht etwa annehmen, dass sich dieses Holland dem Fremden ohne Vermittlung des Eingeborenen offenbare, da es — wenn es auch in Wirklichkeit und Geschichte an sich besteht — doch einzig durch das Herz des Eingeborenen lebt, der ihm sein Leben verleiht.

Das Herz des Eingeborenen ist der Spiegel, der aus Gegenwart und Vergangenheit seines Landes die nach allen Richtungen verstreuten Strahlen auffängt und, indem es sie zurückwirft, ein Bild daraus schafft.

* * *

Was ist es nur, das unser Land uns so teuer macht? Versunken im Genuss von Italiens Braun und Blau, sehnen wir uns nach dem silbernen Blond unserer Lüfte. Wandernd längs der Ströme und durch die Täler ge-

birgiger Länder, lockt unser Meer und unser Horizont uns aus der Beklemmung. „Die Liebe zu seinem Lande ist jedem angeboren," sagt schlicht unser grösster Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. Und für ihn war dies Land noch bedeutend begrenzter als die späteren Niederlande. Nie kam er über den Umkreis seiner Provinz, vielleicht nicht einmal seiner Stadt. — Noch höre ich die treuherzige Stimme, mit der ein Bewohner unserer Küste einen leichtfertigen Kameraden wieder zur Besinnung brachte: „Du wirst doch nicht etwa dein Dorf verlassen!" Dein Dorf! Es war einer der kleinsten Flecken unserer Küste, doch die ganze angeborene Liebe für sein Vaterland bebte im Ton dieses Seemannes. Aber um vorzubeugen, dass man mir etwa mit dem Scherz komme, diese Liebe den behaglichen Freuden des Rentners an seinem Landhäuschen mit hübscher Aussicht auf den Kanal gleichzusetzen: auch wir, die wir nicht Länder, sondern Weltteile durchstreifen, auch wir, die die Geistesäusserungen aller Zeiten und aller Kulturen, und ohne dass es uns ausserordentlich erscheint, betrachteten und in uns aufnahmen, — auch wir haben die Gewalt der Liebe für unser Land erfahren. Ich war ein übermütiger und nicht vaterländisch gesinnter Jüngling, als ich zu Schiff von New York nach Holland kam. Von einer Krankheit eben erst genesen, empfindsam für Veränderungen der Atmosphäre, kam ich eines Morgens auf Deck und sah all die ausländischen Reisenden

unter einem holländischen Sprühregen in Pelzen frösteln. Auch auf mich war die Wirkung eine augenblickliche, doch anders; ich öffnete meinen Mantel weit und atmete mit vollen Lungen die Feuchtigkeit, die mir von der noch unsichtbaren Küste her entgegenwehte. Das war die Liebe für mein Vaterland, die in meinem kosmopolitischen Herzen geschlummert hatte und erwachte; das Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen mir und diesem Stückchen Erde; das Gefühl, eines zu sein, unverbrüchlich eines mit diesem kleinen Teil des Weltalls, durch eine unvergängliche Gemeinschaft und einen Werdegang, der nicht zurückentwickelt werden kann.

Dies ist es: was wir Liebe für unsere Heimat nennen, ist nichts anderes als die Tatsache, dass wir eins sind mit diesem Lande. So wie man kaum von der Liebe einer Mutter für ihr Kind sprechen kann, weil das Kind, hervorgekommen aus der Mutter, ein Teil der Mutter selber ist, so kann man auch die Liebe für sein Land keine freiwillige Neigung nennen. Unabhängig von unserm Willen entstanden und mit unserm Wesen selber gegeben, ist sie Mitgefühl, das einer Verwandtschaft gleichkommt, das sich in Gesichtszügen wie Körperbau, im Gefühl wie in der Phantasie äussert, — das sich in Luft und Licht der Heimat selbst erkennt, — das der Atem des Lebens ist, so wie ein und derselbe Hauch die Formen von Mensch und Landschaft erschuf.

* * *

Wenn die Holländer mit den Schweizern den Ruhm teilen, ihr Land leidenschaftlich zu lieben, — man sagt, die einen liebten die Freiheit ihrer Berge, die anderen seien an den Boden gefesselt, den sie selber der See „abgerungen" haben, — so soll mein Spott sie nicht stören. Jeder Landmann weiss aus Erfahrung, dass die Erde seines Ackers, soll sie Frucht tragen, gewissermassen durch seine Hände gehen muss und dass sein Schweiss der beste Tau für sie ist. Immer und einzig entstehen die Eigenschaften jeder Rasse durch den Verkehr mit der Erde, und die kräftigste Rasse bildet sich im härtesten Streit. Doch ist es mir hier nicht darum zu tun, den Charakter des holländischen Volkes zu verherrlichen. Wohl jeder Gebildete weiss, dass sich bei einem grossen Teil dieses Volkes das Kennzeichen aller Rassen: Unabhängigkeitsgefühl, einmal zeigte, und dass es nur ein Ding höher stellt als diese Unabhängigkeit seines Landes: die Unabhängigkeit seines denkenden Ich. Das weiss wohl jedermann, und das Verhalten unserer afrikanischen Verwandten bot damals das gleiche Schauspiel einer derartigen Rassenkraft.

Doch es hat für mich keinen Reiz, in Umständen, die einer ganz anderen Gattung zugehören, Erklärungen für Bräuche und Charaktereigentümlichkeiten bei Volk und Individuum zu suchen. Gewiss hat der Umgang mit Wasser und Nebel unsere Augen herangebildet; gewiss wurden unsere Gedanken durch den

Handel mit Höfen und Märkten fest und klar — : und dennoch glaube ich nicht, dass sich aus ersterem die Kunst der holländischen Malerei ableiten lässt, und dass der zweite Grund unbedingt auch die Ursache sein müsste, dass wir als einziges Volk die Reformation im Calvinismus zu Ende dachten. Die grössten Tatsachen wollen für sich allein betrachtet und durchdacht werden. Und indem ich sie nenne, eröffne ich die Reihe der geistigen Ereignisse, die jeder verstehen lernen muss, will er Holland kennen.

* * *

Die Kunst der holländischen Malerei ist so gewiss die reichste und schönste Offenbarung unserer Volksart, dass ich darüber an erster Stelle etwas sagen muss. Und gern nenne ich dabei gleich das grosse Wort, das sowohl die Kunst wie jene Art bezeichnet: die Herrlichkeit der Wirklichkeit. Man sollte denken, dass jeder Maler sie fühle. Aber erstens meine ich mit Herrlichkeit nicht die Schönheit, in welcher uns die äusserlichen Dinge sichtbar werden, sondern die Glut, in der sie uns erscheinen, sobald sie in uns zur Vision geworden sind. Und zweitens ist, um ein Beispiel zu nennen, bei der grossen italienischen Malerei nicht dieses die vorherrschende Eigenart, sondern, was unserm Wesen völlig entgegengesetzt ist: die Majestät der Persönlichkeit.

Dies sind die zwei grossen Mächte, in welche sich die Einbildungskraft des Künstlers teilt, welche stets beide in ihm vorhanden sind: Wirklichkeit und Persönlichkeit. Und die Grösse der holländischen Maler liegt darin, dass sie neben der Majestät der Persönlichkeit, welche die Italiener gaben, die Herrlichkeit der Wirklichkeit offenbarten.

Was diese Maler als Blüte erlebten, war als Pflanze mit Zweigen und Blättern die Volksart. Nicht auf die Persönlichkeit und ihre Vergöttlichung richtete sich die Begabung des Volkes, sondern auf die Wirklichkeit und ihre Verherrlichung. Und auch jene, die nicht bis zur Verherrlichung aufstiegen, lebten in Anschauung und Verinnerlichung der Wirklichkeit.

Das ist der Volkszug: Neigung und Liebe zur Wirklichkeit, und überall, wo sie zu feinerer und höherer Bedeutung bewusst wird, mit ihrer Verherrlichung in der Vision.

Alle Schattierungen zwischen nüchtern nützlichem Verkehr und höchster Kunstäusserung mag jeder sich selber vergegenwärtigen. Ich will nur noch auf die Gründe hinweisen, die dieses Volk zum Calvinismus führen mussten. Erstens war für das Verinnerlichen, das es brauchte und wünschte, nicht die Kirche die Wirklichkeit, sondern die Bibel. Dies hatte es mit den Deutschen gemein, für die dann auch Luther die Bibel in die Landessprache schrieb. Zweitens war das, was es wünschte, aber nicht nur ein Verinnerlichen der

Wirklichkeit, — eine Umstellung, die sich auf das Gemüt beschränkte, sondern ihre Verherrlichung, d. h. ihre Neuerschaffung zu einem Geistesbilde. Der Geist aber kann sich nicht anders betätigen als nach seiner angeborenen Logik. Die ganze unlogische Wirklichkeit mag im menschlichen Geiste abgebildet werden: der Geist selber muss seine Gesetze anwenden und sie der Abbildung aufprägen. Als die Holländer also neben ihrer ursprünglichen Wirklichkeitsverherrlichung in der Malerei in ihrem Denken eine Verherrlichung der Bibelwirklichkeit anstrebten, konnten sie sich nicht zum lutherischen Glauben bekennen, sondern mussten den Calvinismus wählen, weil der reformierte Geist jener Tage in letzterem am konsequentesten durchgeführt war.

Ich bin mir bewusst, hier manche Frage offen zu lassen. War es nicht ein Franzose, der die Konsequenzen der Reformation zog? Haben nicht Franzosen und auch Schweizer — das ungeistigste Volk — den Calvinismus vor den Holländern angenommen?

Gewiss, aber hier liegt auch zugleich der Unterschied. Die Holländer, ein Volk mit dem Bedürfnis nach Verherrlichung im Geist, kamen notgedrungen zur Logik. Der Franzose, von Natur logisch, führte die Linien zu Ende, die der Niederländer brauchte, doch fehlte ihm der Gefühlsinhalt, der dem Schema in Kunst und Leben erst bleibenden Wert gab.

Calvinistisch — d. h. eine völlige Schöpfung des

freiherrschenden Menschengeistes — wurde allein die Wirklichkeit eines holländischen Lebens und einer holländischen Kunst.

* * *

Es ist der Stolz des Holländers, dass sein Volk eine klassische Bildung gezeitigt hat. Und diesen Stolz fühlt er vor allem den Deutschen gegenüber, die diese nicht, oder nicht in dem Masse, oder erst viel später erzeugten. Jahrhundertelang waren die Niederländer ein Glied des deutschen Reiches, und obgleich das Band aus Familieninteressen von Karl V. gelöst wurde, bemühte sich Wilhelm von Oranien noch lange zu Beginn seines Aufstandes, einer Mitgliedschaft bei Kaiser und Reich wieder Geltung zu schaffen. Danach erst suchten die Provinzen unter seiner Anführung bei anderen Stütze, schliesslich unter Barnevelt in sich selber. Unter Barnevelt sieht man Kirche und Staat, Wissenschaft und Kunst festen Boden gewinnen. Ihre vereinigte Architektur gruppiert sich um das Friedensjahr 1648 und um den Friedensprinzen Frederik Hendrik und füllt die Wölbung unseres siebzehnten Jahrhunderts.

Ich glaube, dass man die Wichtigkeit dieses Faktums nicht hoch genug anschlagen kann. Vor einigen Jahren haben zwei deutsche Dichter, Stefan George und Karl Wolfskehl, drei kleine Bücher zusammengestellt, die das ihrer Meinung nach Wesentlichste der

deutschen Dichtkunst enthalten. Das erste bringt Zitate aus Jean Paul, das zweite aus Goethe, das dritte aus Goethes Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern. Eine derartige Auswahl erzählt ganze Bücher. In Holland würde es niemand einfallen, unsere Dichter anders als um Vondel, Hooft und Bredero zu gruppieren, die drei grössten des siebzehnten Jahrhunderts. Das übrige ist von geringerer Bedeutung. Der Unterschied ist demnach so deutlich wie möglich. Die Holländer haben ihren Schwerpunkt im Jahrhundert Vondels, die Deutschen im Jahrhundert Goethes. Und das Verhältnis zu ihrem Vorgeschlecht bestimmt natürlich auch die Art, wie sie sich untereinander verhalten.

Kurz vor dem Auftreten von Hooft und Vondel führte ein brabantischer Dichter, Jan van der Noot, hier zuerst die neue französische Metrik ein und schrieb gleichzeitig in ihr vortreffliche Verse. Nachdem er aus Antwerpen ausgewandert war, hielt er sich auch eine Zeitlang in Deutschland auf und gab dort unter dem Titel „Das Buch Extasis" die Übersetzung eines seiner Gedichte heraus. Ein junger Brüsseler, August Vermeylen, fand vor einigen Jahren ein Exemplar davon in der Bibliothek zu Berlin. Diesem war ein Aufsatz eines gewissen Hermannus Grenerus vorangeschickt, in welchem die neue Dichtkunst auch für Deutschland dargelegt wurde. Es gibt keinen Beweis dafür, dass diese Bemühungen irgendwelchen

Einfluss gewannen. Sollte es ihnen gelungen sein, so wäre dies seit Heinrich von Veldeke das zweite Mal, dass Niederländer eine neue Dichtkunst über die deutsche Grenze brachten.

In Holland verteilte sich die Quelle, die Jan van der Noot war, in viele kleine Bäche. Humanismus und Renaissance, klassische, biblische und naturwissenschaftliche Kenntnisse hatten sich dort in Städten und Dörfern bei Gelehrten und Bürgern in mannigfaltiger Verflechtung aneinandergeschlossen, um bald darauf eine Blüte von Taten und Dichtungen zu treiben.

Während Deutschland noch durch die Feder von Opitz an metrischen und prosodischen Vorschriften und Experimenten herumlaborierte, — wir glauben gern, dass ihn, wie Philipp Harsdörffer in Nürnberg sagte, Joost van den Vondel für keinen Dichter hielt, — waren Metrik und Prosodie für denselben Vondel schon die längst bewältigten Hilfsmittel, mit denen er eine ganze eigenartige holländische Lebens- und Weltanschauung in ein Bild brachte und die klassisch-dichterische Äusserung seines Volkes schuf.

Mit den gleichen Hilfsmitteln hatte Pieter Corneliszoon Hooft Lieder geschrieben, die den humanistischen Menschen prächtiger kennen liessen, den Holländer, trotz seines europäischen Gepräges, und bei aller Gelehrtheit des Versbaus den fein musikalischen Künstler.

Bredero brachte in die Gesänge und Strassenbilder seines Volkes eine Stimme und eine Farbe, worin das Mittelalter nachklang und die Alltäglichkeit Glanz gewann unter dem Himmel und dem Frohsinn der zu neuer Kultur aufsteigenden Zeit.

Doch der Fürst blieb Vondel.

Er, der im Kirchenglauben katholisch geworden war, gab — vielleicht gerade darum — Bilder des Kalvinismus. Die biblischen Wirklichkeiten, welche die echten Kalvinisten, kritisch veranlagt wie sie waren, nicht abgebildet sehen wollten, hob dieser Dichter in die Schönheitssphäre der Griechen und Römer. Seine durch die Reformation geläuterte Frömmigkeit idealisierte Kaiser und Reich und Kirche, und gab ihnen die Proportionen längst vergangener Zeiten. In ihre aufstrahlende Gegenwart gruppierte er Christen und Türken, Fürsten und Bürger und das ganze Weltgetriebe um Holland herum, und Holland selbst und seine Stadt Amsterdam und die Villen seiner Freunde.

Nicht von sich aus, rein lyrisch, wie man wohl früher sagte, doch indem er den Lyrismus seines Herzens dieser Weltbespiegelung unterwarf und ihr dienstbar machte: so lebte Vondel.

Erst nach und nach, spät, als er schon alterte, erschütterten Leid und Demütigungen das Herz dieses grossen Darstellers; und ein persönlicher Kummer wurde zum Druck, unter dem seines tiefen

Gemütes Quelle aufbrach und nun alle Gestaltungen seines erdumspannenden Traumes durchströmte.

Welcher Fremde könnte behaupten, diesen Vondel zu kennen? Da man dieses sein Wesen kaum in seinem Vaterlande begreift! — So wie an einem Hause aus dem sechzehnten Jahrhundert, das ich einst in Middelburg sah: dem Hause eines Steinmetzen, wo Tafeln von den Arbeiten in den Steinbrüchen neben Moses Wasser aus dem Felsen schlagend und römische Kaiser zur Seite von mythischen Königen ausgemeisselt waren, so sind Wirklichkeit und Kultur zu einem festen Ganzen verwachsen in allen Einsetzungen des holländischen Staats- und Bürgerlebens: und so liegt auch in der Sphäre der Schönheit die Synthese von Vondels Werken.

Dennoch: in allen seinen Werken nicht mehr wie ein holländischer Bürger. Keine leidenschaftlichen Geschöpfe, wie sie Shakespeare über das nach Leidenschaft durstende Europa schüttete. Keine hofmännische Art und spanische Grandezza, mit denen Racine und Corneille am Hofe des Sonnenkönigs auftraten. Sondern die bescheidene Frömmigkeit und gefühlvolle Güte des das Heiligste in tiefster Demut erlebenden und vielseitig überdenkenden Holländers. Dazu ist seine Stimme bei aller Süsse so klar und kräftig, dazu steigt diese Stimme so hoch auf und flüstert so innig, dazu trägt die ungetrübte Durchsichtigkeit seiner blanken Verse so rein alle mensch-

lichen Akzente, dass ich nicht zu sagen wüsste, wer ihm an Grösse und Meisterschaft ebenbürtig wäre.

Schreibe ich nun voreingenommen als Landsmann von ihm? Ich glaube nicht. Die Gedichte aller Grossen sind mir stets so göttliche Offenbarungen gewesen, dass ich kein einziges unterschätzen möchte. Doch glaube ich sicher zu wissen, dass selten eine Sprache so vollkommen gemeistert wurde als die unsere von Vondel, und dass, was das Ohr als äusserliche Schönheit berührt, das Herz andauernd als innerste Empfindung bewegt.

Wohl zu verstehen: diese nachdenkliche, diese reflektierende Schönheit gehört vor allem zur literarischen: sie ist anderer Art als die von Shakespeare, die stark auf die Leidenschaften wirkt; gleicht jedoch der von den grossen Franzosen: von Corneille und Racine. Aber dann meine ich auch zu fühlen, dass Vondel von keinem Zeitgenossen in der Grossheit seiner Gebilde übertroffen wurde, dass er der Wirklichkeit näher stand als die Franzosen, und dass die Reinheit seiner Stimme zu dem lautersten gehört, was es gibt.

Rembrandt verherrlichte die Wirklichkeit, welche er sah; Vondel die Wirklichkeit der Gedanken seiner Zeit. Und sicherlich war in ihm dies holländische Geistesleben nicht nur Schönheit, sondern Herrlichkeit.

Ich nannte es einen Zug der Volksart, nicht beim

Eindruck stehen zu bleiben, auch nicht beim Verinnerlichen davon, sondern seine Lebensanschauung bis zur Herrlichkeit der Vision zu führen. Und für dies kalvinistische Volk, und in der Ausdrucksweise des Christentums, war das Gefühl dieser Herrlichkeit ein und dasselbe mit Frömmigkeit.

Frömmigkeit war in Vondels Schönheit der innigste und wesentlichste Bestand. Sie zu fühlen im Ton seiner Stimme, heisst den Atem seiner Sehnsucht spüren, sie zu gewahren im Entfalten seiner Phantasien, dem Flug seiner Seele folgen.

Ohne sie kann auch unser Geistesleben nach Vondel nicht richtig verstanden werden.

* * *

Fünfzig Jahre nach dem Zeitalter Vondels begann das Bild der Welt sich zu verändern. Um diese Zeit, kann man sagen, trat der Verfall der Renaissance deutlich zutage. Sie hatte ihre zweite und dritte Generation gehabt, und in der holländischen Dichtkunst war Hubert Corneliszoon Poot ihre schöne Nachblüte gewesen. Sie verfiel, und mit ihr der Renaissancestaat, die Republik der sieben Provinzen. Nun bereitete sich in Europa, auf der ganzen Erde ein Moment der Selbstbesinnung vor, wie er seit Beginn des Christentums nicht erlebt worden war. Es war, als ob der Menschengeist, auf einmal spürend,

dass die Zeit gekommen war, sich wohlüberlegt aus den jahrhundertelang geliebten und nun fahl gewordenen Vorstellungen zurückzog, um klar und nüchtern die Grundlinien für eine neue Kunst und eine neue Gesellschaft zu zeichnen.

In Voltaire ging zuerst die Sonne des Verstandes auf, und ihre blinkenden, aber kalten Strahlen liessen kein Gefühlsdunkel der alten Zustände unangetastet. Washington, der ruhige Geist, der einen Weltteil um sich ordnete und der Held einer neuen Gemeinschaft wurde, — Goethe, der ihm so sehr verwandte, dessen Geist mit der ganzen Welt im Einverständnis lebte, — beide in der Mitte des Jahrhunderts geboren, beherrschten, bis auf unsere Zeit, die Völker in breiten Schichten. Ihr Zeitgenosse in Holland war Willem Bilderdijk.

Nun ich den Namen dieses grossen Mannes niederschreibe, fühle ich deutlich, wie ihn das Schicksal, das ihn die Pflicht gegen sein Vaterland erfüllen liess, von der Linie des neuen Lebens abtrieb.

Deutschland war ein junges Volk, das zum erstenmal hervortreten konnte. In Philosophie, Dichtkunst und Musik ging es ohne Zweifel in diesen Jahren ganz Europa voran. Was Holland Gutes hatte, wirkte fruchtbar auf den deutschen Dichter. Bildete nicht Goethe als Jüngling seinen Sinn für die Wirklichkeit an holländischen Malereien heran? Stand ihm Spinoza nicht bis in sein Alter nah?

Spinoza war der kalvinistischste Kalvinist. Er wandte die Kritik der Kalvinisten auch auf die Bibel an und identifizierte das Bild Gottes, soweit er es beibehielt, mit der Vorstellung vom Leben. Das war der Kern der Selbstbesinnung, dem die ganze Welt zustrebte: das Leben zu fühlen, das Leben zu schauen, das Leben zu verherrlichen. Was könnte mehr holländisch sein?

Doch während von Lessing bis auf Goethe eine ganze deutsche Generation in Spinozas Worten Nahrung fand und somit, wenn nicht zur Verherrlichung, wenigstens zur liebevollen Beobachtung gelangte, konnte zur selben Zeit der holländische Dichter, der nach derselben Selbstbesinnung strebte und die Sehnsucht nach Verherrlichung viel heftiger in sich trug, zur Wirklichkeit kein wertvolles Verhältnis gewinnen.

Der Grund war, wie ich sagte, das Pflichtgefühl gegen sein Vaterland.

Die grosse Schöpfung eines kleinen Volkes, als welche man diesen eigenartigen Renaissancestaat ansehen muss, wuchtete mit einem übermässigen Gewicht von Ehrwürdigkeit. Das Selbstbewusstsein, das sich in den neuen Zuständen des sich rasch verändernden Europa orientieren wollte, war gezwungen, einer solchen Monumentalität Rechnung zu tragen. Die Wirklichkeit des neuen Lebens war nicht zu begreifen, bevor nicht die Auffassungen über das frühere so ver-

einfacht waren, dass sie in ihrer Allgemeinheit auch das neue enthielten.

Frömmigkeit, als die am tiefsten wurzelnde Sehnsucht nach Verherrlichung des Lebens, war seit Jahrhunderten ein Volkszug; — Vondel, der klassische Dichter, hatte sie in der Verherrlichung biblischer Bilder zum Ausdruck gebracht. Nun sich die Zeiten änderten und in der ganzen Welt die Formen der Wirklichkeit die christlichen Vorstellungen ablösten, wusste der Dichter, der als Kind seines Volkes und Vondels Erbe jene Frömmigkeit aufs leidenschaftlichste fühlte, mit der Wirklichkeit um ihn her nichts anzufangen. Peinlich berührt der gewürgte Ton, in welchem sich Bilderdijks Sehnen verkündete. Die Wirklichkeit umträumen konnte er nicht, sie richtig zu sehen stand so wenig in seiner Macht, dass er — im Gegensatz zu Jakob Grimm, dessen Grösse er aufrichtig anerkannte — die Formen der Sprache allein nach seinem eignen Geist ohne irgendwelche Untersuchung der Formen festlegen wollte und sich sogar später in messianischen Weissagungen erging; — das Leben des Leibes war ihm zur Qual, und von der Freude, mit der Goethe die Welt überschüttete, war nichts in ihm; — und trotzdem gehörte er zu denen, die die Formen des Christentums als Vorstellungsformen nicht mehr genossen. Was Wunder, dass er in einen luftleeren Raum zu hängen kam. Sein Geist, der zu den grössten von Europa gehörte, ergründete die in

Deutschland so eifrig besprochenen Fragen, und die Wahrheit von Kants Verneinungen hatte er im tiefsten Herzen verstanden und übernommen. Wie aber nun Ausdruck finden für dieses Sehnen, das aus Volk und Dichtkunst stammend in ihm verkörpert war! Weil er die Vorstellungen des Christentums auf Linien reduzierte, die ihre Herkunft nicht mehr zu zeigen wagten und eine neue Wirklichkeit nicht aufdecken konnten, gehört er, der Dichter mit dem hoch gespannten Ton, doch schliesslich immer noch am meisten zu den anerkennenswerten Intellekten, die zwischen Christentum und Neuzeit stehen.

Folge seines Unvermögens, die Wirklichkeit zu erfassen, war seine Rhetorik: jener Prüfstein und Kern des Mangelhaften in der Dichtkunst. Und diese Rhetorik bestimmte die Haltung eines späteren Geschlechtes, des unsrigen, ihm gegenüber.

* * *

Goethe hatte vor Bilderdijk alle Fähigkeiten voraus, die den Intellekt zum Dichter machen. In jener einen grossen Leidenschaft, im Streben nach Verherrlichung im Geiste, ihm unterlegen, besass er den grossen Vorteil der stets liebevollen Gemeinschaft mit den Dingen, die Lebensfreude und das Glück seines Erdenlebens. Bilderdijk fand kein Gefallen an Goethes Schriften, den heidnischen. Als Goethe auf

einer Reise in die Gegend von Braunschweig kam, wo Bilderdijk wohnte, hörte er dessen Namen und notierte ihn, — in einem Brief an Frau von Stein, soviel ich weiss.

Goethe war der glückliche, lebensvolle und lebenverbreitende Mensch, und unsere Zeitgenossen in Deutschland, die um 1890 dort auftretenden Dichter, konnten in seinem unbestrittenen Dichtertum glücklich sein.

Unbestritten? Doch nicht völlig. Denn so gut wie Bilderdijk gehörte ja Goethe dem Jahrhundert der Selbstbesinnung, des Verstandes an. Und lebte auch rein reiches Wesen zu wirklich, um nicht nach allen Seiten fruchtbar zu wirken, so konnte ein Geschlecht, welches die Intellektualität der Leidenschaft und der Einbildungskraft unterordnete, an ihm nicht genug haben. Der ältere Goethe musste seinem Lande sozusagen für die ihm fehlende Renaissance Ersatz bieten: vielfach waren die Objekte seiner Studien, durch welche er als Gelehrter in Europa einen breiten Platz einnahm, zugleich die Themen seiner Dichtkunst.

Die deutsche Romantik hatte schon einen ungestümen Versuch gemacht, den alles umspannenden Intellektualismus zu durchbrechen. Doch die laute Art dieser Jüngeren nährte sich allzusehr von vergangenen Literaturen, um Goethe aus dem Gleichgewicht zu bringen, der in seinem Diwan bewies, dass er mehr und Besseres konnte als sie. Und ein dem Leben ab-

gerungenes Dichtertum, das neben dem seinen hätte aufkommen können, war nicht vorhanden.

Nichts Naheliegendes konnte drum diesen Dichtern dienen, die einen Halt in der Geschichte suchten, um Goethe Widerstand zu bieten; sie mussten bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückgreifen.

Diese Auflehnung war berechtigt. Nicht nur vom allgemein menschlichen, sondern vor allem vom deutschen Wesen war es verständlich, dass er eine leidenschaftlichere Kunst, mehr Musik, mehr Farbe, mehr Phantasie verlangte. Um so mehr, da die Zeit günstig war und man sah, wie überall in Europa dasselbe vor sich ging.

Der Dichter, auf den sie zurückgriffen — die Auswahl von George und Wolfskehl beweist es —, war Jean Paul Richter.

Jean Paul hatte nicht den Kopf wie Goethe, gleich einem Himmelsgewölbe, worunter sich die ganze Welt ordnete, doch das ungestüm klopfende Herz, das sich als Mittelpunkt des Weltalls fühlte und nach allen Seiten hin Strahlen warf, die sich in dem merkwürdig gewundenen Glas seines Geistes auf tausend phantastische Weisen brachen.

Nicht diesem Geiste galt ihre Liebe. Diesen, den humoristischen, hatten frühere Geschlechter genossen und bewundert. Sie suchten den tieferen Schatz, das unablässig vom Herzen genährte Dichtertum, das so betörend durch seine reichbewegte Schreibart glänzte

und funkelte. Das Schönste daraus haben sie in einer Auswahl von Seiten und Sätzen zusammengefasst.

* * *

Beim Lesen dieses Büchleins fällt mir an erster Stelle auf, dass man es als Resultat sicher nicht neben Goethe stellen kann; zugleich aber auch, dass vieles darin entschieden augenblicklich der Kern dessen ist, was in der europäischen Poesie strömt und strahlt. In welcher Gestalt sie uns auch begegnet: diese Anschauung vom Menschenherzen, das sich im Weltall spiegelt, und vom Weltall, das vom Menschenherzen zurückgespiegelt wird, diese Grundanschauung von Jean Paul ist auch die unserer Poesie der späteren Jahre, in Deutschland, in Frankreich und auch hier.

Ich brauche nicht näher zu erläutern, dass unser niederländisches Streben, die Verherrlichung der Wirklichkeit, das gleiche ist. Seit Potgieter um 1860 die Wirklichkeit wieder in Visionen sah, ist der Drang kräftig bewusst geworden und lebt gesteigert in den Äusserungen der neueren Malerei wie der Dichtkunst.

Die alten Maler, Israels und die Brüder Maris, Bosboom und Mauve, sind bekannt. Nun weiss man auch, warum die Jüngeren sie so feierten.

Und dass sich das Streben hier bewusst auf die Wirklichkeit richtete, ist auch der Grund, dass der Naturalismus bei uns so anders als in Deutschland

begrüsst wurde: hier durchlebt und gewürdigt und in dichterischste Phantasien aufgenommen, dort aus Angst vor der stofflichen deutschen Grösse gefürchtet und gehasst.

Lodewijk van Deyssels Huldigung an die Prosa, die naturalistische, ist ein Wort aus dem Herzen der Verherrlicher der holländischen Wirklichkeit. Die Malereien von Breitner, der die Schönheitserschütterung, womit ihn die Wirklichkeit durchzuckte, in seine Farben legte, waren für manch einen die gewaltigsten Eindrücke seiner Jugend. Darf ich noch — ohne dass ich einen der vielen, die ich bewundere, vernachlässigen möchte — hinzufügen, dass ich später in Jan Eduard Karsens Malerei die umgeträumte Schönheit einer holländischen Welt bewunderte, umgeträumt, bis sie fast ein Märchen wurde: eine Verherrlichung für jeden, der still und innig Holland liebt?

* * *

Die Bewegung, die hier um 1880 anfing und in der Zeitschrift „De Nieuwe Gids" fortgesetzt wurde, brachte die neuen Bestrebungen zum Ausdruck. Jacques Perk ging voran, der so feine, so freudvolle Dichter, die zu jung verstorbene erste Liebe unseres Geschlechtes. Leidenschaftliche Poesie von Kloos, reizvolle von Gorter folgte. Und damit war die Möglichkeit zu jener Arbeit von Kunst und Geist gege-

ben, die inmitten einer aufstrebenden Generation die Mitarbeiter der „Tweemaandelijksch Tijdschrift" in den neunziger Jahren fortsetzten.

Nach und nach fanden sich verschiedenartige Elemente zusammen. Auch in jenem Lande, das ein Teil unserer Zukunft ist, in Flandern, erwachen allmählich wieder die schöpferischen Kräfte. Wir hören in der letzten Zeit den Ton der neuen Kultur zu uns herüberklingen, den Afrikaner in ihrer eigenen Mundart ausgestalten mögen.

So stehen wir neben dem uns verwandten Deutschland voller Erinnerungen und Erwartungen. Unsere Freundschaft mit den Besten dort ist die schönste Blume, die unser Dichtertum uns pflücken liess. Ich weiss, dass auch sie nichts lieber sehen als die Verherrlichung dieser Wirklichkeit, die Holland ist.

(Anmerkung des Übersetzers: Dieser Aufsatz wurde um 1900 geschrieben. 1904 trennte sich Verwey von seinem Mitredakteur Van Deyssel, mit welchem er seit zehn Jahren die „Tweemaandelijksch Tijdschrift" herausgegeben hatte, und gründete „De Beweging". In dieser Zeitschrift setzte er, auch weiterhin der Führer des dichterischen und geistigen Lebens in Holland, seine Bestrebungen fort, die seit seiner Jugend immer die gleiche Richtung einhielten und denen sich auch das jüngere Geschlecht anschloss.)



EUROPÄISCHE AUFSÄTZE

ZWEITER TEIL

GOETHES TASSO

I

TASSO ist der Gleichgewichtslose, der Mensch, der die Grenzen nicht einhalten kann. Sein Los liesse sich nicht tragisch nennen, wenn ihm jene verhängnisvolle Veranlagung nicht angeboren wäre, und wenn er nur infolge der Umstände den Verstand verlöre.

Wie Shakespeare, der tatkräftige, keinen Zug in sich so schön und so verderblich fand wie den des untätigen Grübelns, — das krankhafte Abwägen Hamlets, — so fürchtete Goethe, der zum Masshalten geborene, keinen Trieb in sich so sehr als den der verlockenden Unmässigkeit.

Grübeln und Mangel an Mass müssen sehr stark unsere eigene Lust gewesen sein, dass wir uns in keinem Bilde so innig gern wiedererkannten wie in Tasso und in Hamlet.

II

Schon als Knabe habe ich den Tasso gelesen, und seine Anfangszeilen wirkten auf mich wie eine Stimmgabel.

Du siehst mich lächelnd an, Eleonore,
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.
Was hast du? Lass es eine Freundin wissen!
Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.

Ich brauchte nur diese Verse, welche die Prinzessin an ihre Freundin richtet, auszusprechen, und das Edle und Wohltuende einer an Masse gebundenen Schönheit lebte vor mir auf, wurde Fleisch und Blut und ging auf mich über. Doch war diese vornehme Anmut mit ihrem Anflug von Eleganz nicht meine eigene: sie war nur so unwiderstehlich.

Die ganze Szene zeigte solch kunstvolle Gebundenheit. Durchaus nicht das, was man natürlich nennt. Eher das Gegenteil. Eine Gartenanlage, die nur sehr besonnen wirken konnte, geschmückt mit den Büsten epischer Dichter: rechts vorn Virgilius, links Ariost. Dazwischen die beiden jungen Frauen in Schäferinnenkostümen, Kränze windend, womit die ernstere den lateinischen Dichter, die heiterere den italienischen krönte. Und wie würdig bewegte sich nicht ihr Gespräch, selbst scherzend, um die Erinnerungen und Vergnügungen eines edlen, Weisheit und Schönheit suchenden Lebens, bis es sich endlich um die Person ihres eigenen Dichters zusammenzog, der unter beider Namen, Leonore, die Gestalt anrief, an welche er die Liebesklagen richtete, die er an den Bäumen des Parkes befestigte.

Liebevoll klangen die Worte, mit denen Tasso bis zur Seele dieser Frauen zugelassen wurde, doch war auch der unüberbrückbare Abstand herauszuhören, und vielleicht — als die Prinzessin ihren Bruder Alfonso, den Herzog von Ferrara, kommen sieht — die Furcht vor einer Gefahr.

„Wir wollen uns nicht anmerken lassen, von wem wir sprachen," sagte sie, „er könnte sich lustig machen."

Doch er selber bringt das Gespräch gleich auf Tasso. Er sucht ihn. Vorwurfsvoll spricht er über sein verschlossenes Wesen, seine Langsamkeit, etwas fertigzubringen, seine Menschenscheu und sein Misstrauen. Dabei lässt sich sein Wohlwollen nicht verkennen. Als dann kurz darauf Tasso hinzutritt und ihm seine vollendete Dichtung überreicht, dankend und bescheiden gestehend, dass er seinen Stoff, den er nun im Bilde seines Gönners fand, niemals in sich selber hätte finden können, gibt es einen Augenblick der reinsten Erhebung. Doch als ihm die Prinzessin, auf Alfonsos Geheiss, den Kranz von Virgilius aufs Haupt drückt, überwältigt ihn seine Rührung. In dem Augenblick gerät er ebenso völlig aus dem Gleichgewicht wie später: aus Mangel an ruhigem Selbstgefühl steht er der Wirklichkeit machtlos gegenüber.

Vollkommen selbstbewusst und sicher begegnet ihm die Wirklichkeit in Antonio. Der Staatsmann, der in den Dichtern die Diener und Zierden der Höfe sieht, der Ariosto preist, weil in dessen Gedichten selbst der Wahnsinn „im schönsten Takt sich mässig hält", der den lebenden Dichter nur gelten lassen will, wenn eine Fürstin ihn lobt. Allein die gefahrdrohende Liebe bleibt, da niemand ausser der Prinzessin Tasso verteidigt.

Damit schliesst der erste Akt, als Sinnbild und Vorspiel des ganzen Dramas. Der Gleichgewichtslose fand in Antonio den Felsen, an dem er zerschellen, in Leonore die Küste, vor welcher er stranden muss.

III

Der zweite Akt entwickelt die Liebe zwischen Tasso und Leonore, — denn was darin ausgesprochen wird, kann nur als gegenseitige Liebe gedeutet werden, — und danach Antonios Zurückweisen von Tassos Freundschaft in aufreizenden spöttischen Worten. Alfonso sieht sich gezwungen, den Dichter, der innerhalb des Hofes den Degen zog, in Arrest zu schicken.

Es ist das Ereignis, bei welchem die Charaktere der mitbetroffenen Parteien deutliche Umrisse gewinnen.

Leonore Sanvitale, die Weltdame, die, voller Wohlwollen, aber auch eitel, den grossen Dichter für sich begehrt und rasch zu einer Intrige bereit ist, die Vorteile für sie verspricht, will Tasso vom Hofe entfernen und mit sich nach Florenz nehmen. Leonore d'Este, die sich bei dem Schmerz, ihn hergeben zu sollen, ihrer Liebe ganz bewusst wird, doch auch deren leidvoller Art, willigt — geübt im Entsagen — in die Trennung, in der Hoffnung, dass sie ihrem Freunde zum Glück gereiche. Antonio, der sein hässliches Betragen gegen den jungen Bekrönten bereut, wegen der Folgen, die

seinem Herzog Verdruss gaben, bereitet sich in dessen Dienst ernstlich auf eine Versöhnung vor. Doch Tasso hat im Augenblick seiner höchsten Erhebung und seiner edelsten Aufwallung den Stoss erlitten, der ihn unrettbar auf sein eigenes, jeder festen Grundlage entbehrendes Wesen zurückwarf. Er fühlt nur noch eins: Misstrauen gegen die anderen, hat nur einen Gedanken: dieser Umgebung zu entfliehen und seinen Plan geheimzuhalten, um ihn um so sicherer ausführen zu können. Sein Argwohn wächst, als Leonore Sanvitale kommt; er wittert in ihrem Vorschlag, sie zu begleiten, böse Absichten und hört voller Bitterkeit mit an, dass die Prinzessin, die selbst nichts von sich hören lässt, in die Trennung einwillige. Auf Antonios Versöhnung geht er ein, doch nur zum Schein, damit ihm dieser die Erlaubnis zur Reise erwirke. Den Herzog selber täuscht er über seine Absichten. Dann genügt ein einziges Gespräch mit der Prinzessin, seine Leidenschaft umschlagen zu lassen und sie an sich zu reissen.

Nicht in der Umgebung, die so ist, wie sie sein muss, nur in seinem angeborenen Mangel an Gleichgewicht sah Goethe die Ursache von Tassos Untergang.

IV

Tasso gehört zu den Helden, die durch ständiges Gestalten und Bespiegeln des Absoluten die Fühlung mit dem Relativen verlieren. Doch die Welt, von der sie

selbst einen Teil ausmachen, ist nur relativ. Sie können ihr nicht entfliehen, und so wird ein Konflikt unvermeidlich, nicht nur wegen der Umstände, sondern auch infolge ihrer Veranlagung. Antonio entwirft ein ergötzliches Bild davon, als er beschreibt, wie Tasso nicht einmal die gewöhnlichsten untergeordneten Teile seiner eigenen Körperlichkeit mit seinen naiven Begierden in Einklang zu bringen versteht.

Die erste Pflicht des Menschen, Speis und Trank
Zu wählen, da ihn die Natur so eng
Nicht wie das Tier beschränkt, erfüllt er die?
Und lässt er nicht vielmehr sich wie ein Kind
Von allem reizen, was dem Gaumen schmeichelt?
Wann mischt er Wasser unter seinen Wein?
Gewürze, süsse Sachen, stark Getränke,
Eins um das andre schlingt er hastig ein,
Und dann beklagt er seinen trüben Sinn,
Sein feurig Blut, sein allzu heftig Wesen,
Und schilt auf die Natur und das Geschick.
Wie bitter und wie töricht hab ich ihn
Nicht oft mit seinem Arzte rechten sehn;
Zum Lachen fast, wär irgend lächerlich,
Was einen Menschen quält und andre plagt.
„Ich fühle dieses Übel," sagt er bänglich
Und voll Verdruss: „Was rühmt Ihr Eure Kunst?
Schafft mir Genesung!" — Gut, versetzt der Arzt,
So meidet das und das. — „Das kann ich nicht."

So nehmet diesen Trank. — „O nein! der schmeckt
Abscheulich, er empört mir die Natur." —
So trinkt denn Wasser. — „Wasser? Nimmermehr!
Ich bin so wasserscheu als ein Gebissner." —
So ist Euch nicht zu helfen. — „Und warum?" —
Das Übel wird sich stets mit Übeln häufen
Und, wenn es Euch nicht töten kann, nur mehr
Und mehr mit jedem Tag Euch quälen. — „Schön!
Wofür seid Ihr ein Arzt? Ihr kennt mein Übel.
Ihr solltet auch die Mittel kennen, sie
Auch schmackhaft machen, dass ich nicht noch erst,
Der Leiden los zu sein, recht leiden müsse."

All dies ist sehr körperlich. Doch Tassos letzter Verstoss gegen die Prinzessin ist nichts anderes. Er vergisst in diesem Augenblick, dass sie ihn gerade darum so sicher liebt, weil von Umarmungen keine Rede sein kann.

An anderer Stelle sagt Antonio, der ihn, äusserlich betrachtet, vortrefflich schildert, aber kein Gefühl dafür hat wie die Frauen, wieviel solch eine Natur als Dichter bedeuten kann:

Ich kenn ihn lang, er ist so leicht zu kennen
Und ist zu stolz, sich zu verbergen. Bald
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings

Umher verschwindet ihm. Er lässt es gehn,
Lässt's fallen, stösst's hinweg und ruht in sich —
Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:
Dann will er alles fassen, alles halten,
Dann soll geschehn, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehn,
Was Jahre lang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein,
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.
Er fordert das Unmögliche von sich,
Damit er es von andern fordern dürfe.
Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen; das gelingt
Kaum Einem unter Millionen Menschen,
Und er ist nicht der Mann: er fällt zuletzt,
Um nichts gebessert, in sich selbst zurück.

Dies völlige Versinken in sich selber — so viel Gutes es für einen Dichter haben kann — ist von der Welt aus gesehen Symptom einer unheilbaren Eingezogenheit, weil dadurch das Eindringen der Wirklichkeit gehemmt wird. Der Herzog, der durchaus nicht nur den äusserlichen Verband der Dinge sieht wie Antonio, sondern gewissenhaft mit den verschiedenen Seiten eines Falles Rechnung hält, wenn auch nie anders als in der Hauptsache und in dem ihm gebüh-

renden Abstand — (es ist merkwürdig, wie er auch sofort den Ernst von Tassos Gefangensetzung erfasst, die Antonio unumgänglich und heilsam fand) —, der Herzog hat den richtigen Blick für den doppelten Sinn von Tassos Eingezogenheit.

Dich führet alles, was du sinnst und treibst,
Tief in dich selbst. Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub:
Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste,
Und reizend ist es, sich hinab zu stürzen.
Ich bitte dich, entreisse dich dir selbst!
Der Mensch gewinnt, was der Poet verliert.

Aber gerade dies mühelose Hin- und Hergleiten, dies ungestörte Ein- und Ausatmen des Stofflichen und Geistigen, der Wirklichkeit und der Phantasie, des Menschseins und des Dichtertums, kann Tasso nicht. Er ist der Dichter, der mit sich selber und folglich auch mit der Umwelt in Unfrieden lebt.

V

Goethe hatte seine Lehrjahre in Weimar hinter sich. Er war durchaus kein Tasso. Mensch und Dichter in ihm hielten sich immer die Wage. Trotzdem hat er, wie jeder Dichter in seiner Lage, den Druck seiner Umgebung gefühlt. Dennoch gab es

Augenblicke, in denen sein Herzog ihm dasselbe hätte sagen können, was Antonio zu Tasso sagte, und ebenso leidenschaftlich wie dieser hätte er antworten können:

> Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
> So ist das Leben mir kein Leben mehr.

Auch er hatte seinen wohlwollenden und einsichtigen Herzog, auch er lebte in Liebesgemeinschaft mit einer Frau, die seine Leidenschaft fesselte und abklärte, die ihm nur den feinen Duft ihres Willens und ihrer Sitte zu durchbrechen versagte, auch er kannte den Staatsmann, der ihn kränkte und beleidigte, die Hofdame, die ihn auf weltliche Weise bewunderte und ihn für ihre Zwecke gebrauchen wollte. Kein Wunder, dass er sich in Tasso hineinversetzen konnte.

Doch Tassos Schicksal kannte er sicherlich nur im Keim. Dieser mochte aus einem Prinzip handeln, das beiden gemeinsam war, seine Tragik lag darin, dass er den Trieben nachgeben musste, die Goethe bezwang. Jene Triebe waren auch in ihm die Lust, bald in sich selber zu versinken, bald wieder alles um sich her zu überwältigen; aber so heftig sie ihn auch mit fortrissen, nie brachten sie ihn so weit, dass er sich selber verlor. Er konnte alles fühlen, was Tasso fühlte, die gleichen Erschütterungen, die

dieser auszustehen hatte, an sich spüren, sich auf sich selber zurückgeworfen sehen und, sich in Bitterkeit vor der Welt verschliessend, ihr misstrauen und sie in Dunkelheit und Verblendung der Falschheit und des Eigennutzes beschuldigen. Aber dann wieder konnte er, wie die Prinzessin, als sie Tasso entsagt, ausrufen:

> Wohl ist sie schön, die Welt! In ihrer Weite
> Bewegt sich so viel Gutes hin und her.

Ebenfalls hat er den Drang gekannt, sein Ideal in die Arme zu schliessen, wäre die Tat auch sein Untergang geworden.

Aber Tassos Wahnsinn war ihm fremd. Darin lag das tragische Schicksal, in das er sich wohl einfühlen konnte, aber das er zugleich auch gestalten wollte. Verschlossenheit, Misstrauen und Verdacht trieben Tasso in den Wahnsinn. Unfähig Grenzen zu ertragen, unvermögend Grenzen zu achten, verfiel er in Raserei.

Der Weltmann, der Goethe herausforderte, der kühle, der gemessene, hatte ihm als Dichter gegenüber nicht recht. Doch er handelte begreiflich, verzeihlich, hatte sogar eine gewisse Berechtigung innerhalb der Grenzen der Welt, in denen nun einmal auch der Dichter leben muss, der Welt des Relativen. Die Weltdame blieb oberflächlich und selbstsüchtig, doch es war

schon viel, dass sie persönlichen Reiz hatte und Verständnis für die Dichtkunst, und dass der Dichter ihr Teilnahme entlockte. Die Frau, die er liebte, war sicher nicht die Frau seiner Freiheit, doch das Ideal seiner schönen Gebundenheit, seines Kunstsinnes, der sein Dichtertum zur unvergänglichen Form führte. Von seinem Herzog, dem Freund und dem Herrn über seine selbstgewählte Welt, hätte er sich nie trennen können.

Nach und nach war Goethe zu dieser vielfältigen Einsicht gekommen. Tasso blieb nicht der Verliebte, der eine Torheit beging. Er wurde Träger alles dessen, was Goethe bedrohte und was dieser besiegt hatte. Ihm wurde die ganze Wirklichkeit, deren Grenze Goethe nun kannte und begriff und halb duldete und halb verehrte, gegenübergestellt. Sein Wahnsinn wurde dadurch, dass die Wirklichkeit das Prinzip einer massvollen Bindung bekam, welches der Dichter des „Gerusalemme Liberata" als Künstler anerkennen musste, noch ergreifender.

Tasso verfiel also seiner eigenen Zwiespältigkeit, der Kosmos seinem eigenen Chaos.

Diese Auffassung durchbebt als Grundton das ganze Drama. Im kühlen Wohlleben einer anmutigen, fast übermässig besonnenen Schönheit beginnend, doch von Wort zu Wort wirklich, — von einer Einfachheit gezügelt, die überall den selbsterlebten Stoff hervortreten lässt und doch klar und schlicht bleibt

wie die natürliche Auflösung eines Problems, — schwillt und spannt und wühlt und zersplittert sich zum Schluss der Drang, der sich nicht mehr in den unerbittlichen Linien dieses seines Kunstwerkes bezwingen lassen wollte, bis zu jenem Augenblick, als der geschlagene Dichter neben der grausigen Herrlichkeit seiner eigenen ungezügelten Bewegung den festen Bestand der Wirklichkeit sogar in dem Weltmann, der ihn vernichtet, als Wert anerkennt.

VI

Nur mittels einer solchen Auffassung von Tassos Wahnsinn: Drang des chaotischen gegenüber dem kosmischen Streben auch in der Gesellschaft, konnte Goethe Tasso zu einem Symbol von allgemeiner Bedeutung machen und zugleich alle beteiligten Personen zu Menschen, deren relative Rechte im allgemeinen Recht ihren Ursprung finden.

Darum vermeinen wir, wenn die Entwicklung des Wahnsinns beginnt, im vierten Akt erst, in einer Welt und nicht in einer dichterischen oder szenenhaften Vorbereitung zu leben. Da wir diese Welt kennen und teil an ihr haben, klingen Tassos Worte wie eine Todesglocke, als er sich „auf düstrem schmalem Pfad" verloren wähnt.

Das hässliche zweideutige Geflügel,
Das leidige Gefolg der alten Nacht,
Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.
Wohin, wohin beweg ich meinen Schritt,
Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,
Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt?

Ebenso schnell wie der Wahnsinn entwickelt sich dann diese Welt und zeigt neben seinem Dunkel all ihre relativen Vorzüge. Sie, gegen welche wir mit Tasso Partei zu ergreifen geneigt waren, beeinflusst von seinem kindlichen Freundschaftsangebot und über Antonios Unrecht empört, wird nun die von ihm Verkannte, und der Hass, mit dem Tasso Leonores Verteidigung von Antonio beantwortet, verliert durch sein absichtliches Festhalten am Irrtum, selbst wo er sich als Wahnsinn erweist, jeden Schein von Vernunft.

Und irr ich mich an ihm, so irr ich gern!
Ich denk ihn mir als meinen ärgsten Feind
Und wär untröstlich, wenn ich mir ihn nun
Gelinder denken müsste. Töricht ist's,
In allen Stücken billig sein; es heisst
Sein eigen Selbst zerstören. Sind die Menschen
Denn gegen uns so billig? Nein, o nein!
Der Mensch bedarf in seinem engen Wesen
Der doppelten Empfindung, Lieb und Hass.
Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?

Des Schlafens wie des Wachens? Nein, ich muss
Von nun an diesen Mensch als Gegenstand
Von meinem tiefsten Hass behalten; nichts
Kann mir die Lust entreissen, schlimm und schlimmer
Von ihm zu denken.

Also Hass und Liebe noch. Doch als er sich genuggetan hat in seinem Argwohn, Leonore Sanvitale durchschaut zu haben, fährt er fort:

Was soll ich hier? Wer hält mich hier zurück?
O ich verstand ein jedes Wort zu gut,
Das ich Lenoren von den Lippen lockte!
Von Silb' zu Silbe nur erhascht ich's kaum
Und weiss nun ganz, was die Prinzessin denkt —
Ja, ja, auch das ist wahr, verzweifle nicht!
„Sie wird mich gern entlassen, wenn ich gehe,
Da es zu meinem Wohl gereicht." O! fühlte
Sie eine Leidenschaft im Herzen, die mein Wohl
Und mich zugrunde richtete! Willkommner
Ergriffe mich der Tod als diese Hand,
Die kalt und starr mich von sich lässt.

Von diesem Augenblick an steht sein Beschluss fest, sich völlig zu verschliessen und zu verstellen.

Ich gehe! —
Nun hüte dich und lass dich keinen Schein
Von Freundschaft oder Güte täuschen! Niemand
Betrügt dich nun, wenn du dich nicht betrügst.

In dieser Stimmung findet ihn Antonio, der seinem fieberhaften Andringen zu einem Reiseurlaub keinen Widerstand bieten kann. Während Tasso sich selber verschliesst und vermummt, spiegelt er den Wahnsinn in die anderen zurück, in alle anderen. Sie sind es, die heucheln oder ihn verlassen. Auch die Prinzessin lässt ihn allein. Sie, die er liebt, stellt sich an die Seite seiner Feinde.

Doch als er sich schliesslich, zum erstenmal, sogar vor seinem Herzog verbirgt und seinen Abschied bekommt, kann er, da ihm die Prinzessin vertraulich entgegentritt, nicht an sich halten. Seine Leidenschaft überwältigt ihn. Nicht die schöne Gebundenheit ihrer Seelengemeinschaft, sondern der chaotische Drang des unbezwinglichen Begehrens verwirklicht sich. Und mit dem einzigen Wort „Hinweg!" stösst ihn, fliehend, durch die Hände derer, die ihn liebt, die Sitte, als die gesellschaftlich gewordene massvolle Bindung, von sich.

Nicht an Antonio, welcher — Vorspiel zu der Tragödie — für die Heiligkeit des Schlossgesetzes eintritt, sondern an der Frau, die sich nur durch die Sitte ihres Geschlechtes und ihres Standes unberührbar fühlt, geht Tasso zugrunde, und von den Tiefen seines Chaos aus begreift er nicht, dass diese Sitte, im Gesellschaftsleben, der Kosmos ist. Verfolgungswahnsinnig liest er aus dem Benehmen seiner Umgebung eine Verschwörung, sieht in Antonio ihren Anstifter, in der Prinzessin die Sirene, in Leonore Sanvitale eine Kupplerin.

Völlig gebrochen bleibt ihm nur noch, als menschlich ergriffener Tröster, Antonio zur Seite, die Welt selber, die auch der schönsten Zügellosigkeit gegenüber ihr eigenes Daseinsrecht geltend macht.

VII

Dies ist der Verlauf, dies ist die Tragweite des Schauspiels, in dem Goethe Tassos Schicksal gestaltete. Er war nicht Tasso. Seiner Veranlagung nach war er sowohl Tasso als auch die Welt, in der dieser lebte. Er war sogar Tassos Gegenstück und auf höherem Niveau als eine der Personen seines Dramas. Jener hatte sich von der Welt abgewendet, ihre Gesetze geleugnet und sich damit selbst den Boden entzogen, auf dem er in dieser Welt leben konnte. Goethe verband sich mit ihr: er fand in ihr als Gesetz, was er in sich selber als Bedingung im eigenen Werk und Wesen erkannte: die Form. Formbildung war das Prinzip, das er überall gefunden hatte, und so in ihm selber etwas Tragisches lag, war es nur dieses: dass zwischen Wachsen und Gereift-sein sowohl ein Unterschied von Grad als auch von Zeit besteht. Das Gereifte ist nicht nur das Wachsende in einer späteren Zeit, es ist auch etwas wesentlich anderes. Goethe musste so tun, als sei es dasselbe. Er musste der Welt die Achtung zollen, als habe sie ebenso recht wie sein innerliches Wesen.

Der Herzog ist wohl der einzige in dem Stück, der an diese Höhe der Anschauung heranreicht. Man fühlt aus seiner weisen und doch menschlichen Gelassenheit mehr als einmal, dass er, der sowohl die Welt wie das Innerliche anerkennt, dem letzteren noch mehr zuneigt. Sein erstes hartes Wort fällt, als Tasso diese Welt und damit sein eigenes Innerstes nicht anerkennt. Da sagt er wirklich, dass Tasso — wahnsinnig, nein, aber an der Grenze des Wahnsinns sei.

Darum ist Goethes Dichtung so blühend als Sprache, ihr dramatischer Aufbau so geschlossen, weil sie von einer Reife zeugt, die noch den Atem des Wachstums in sich trägt. Sie ist erfüllt und hoffnungsvoll. Sie ist, wie kaum ein zweites seiner Werke, Kunst und Wirklichkeit. Sein Geist schwebte auf dieser Grenze von Sicherheit und Unsicherheit, von Zu- und Absprechen, von Freude und Wehmut, worin die Wahrheit unseres Lebens liegt. Keines seiner Werke ist darum so sicher und so wenig dogmatisch. Bei keinem einzigen der andern können wir so genau seine Absicht erkennen und müssen uns doch so sehr hüten, dass durch die Schärfe unserer Umschreibung alles Vage darin keine Einbusse erleidet. Es ist eine erhebende Dichtung und nicht weniger ergreifend. Sie hat die Besonnenheit des Dramas in Bau, Einteilung, Spannung, Vorbereitung und Klimax, und gleichzeitig die volle unbehinderte Wucht des lyrischen Ergusses. Sie ist sichtbar und unmittelbar.

VIII

Ohne den Tasso mit Dramen aus früheren Jahrhunderten zu vergleichen, kann man sagen, dass er in der dramatischen Literatur der neueren Zeit als ein Vorbild steht, dieser ähnlich und doch unähnlich, ein Fanal, nach dem sich die letztere zu richten hat; man kann einem Werk wie diesem kein höheres Lob spenden als zu sagen, dass es allen Anforderungen entspricht. Eine grosse Leben und Welt umspannende Auffassung, eine Formgebung, die ebenso wirklich wie schlicht ist, ein Gedankengang, ebenso ungehemmt in seiner Fülle wie in seiner Begrenzung, eine Ruhe, die nirgends Schwachheit wird, und eine Kraft, die sich nie übersteigt, — all das zusammen hinterlässt das Gefühl, dass alles gesagt wurde. Welcher Art der übrige Inhalt ist, kommt dabei nicht in Betracht. Was tut es zur Sache, ob das Werk griechisch oder englisch, holländisch, französisch oder deutsch geschrieben wurde, dem Ereignis gegenüber, dass ein Mensch zu solcher Vollkommenheit aufstieg?

Will man das Drama Tasso als ein Denkmal sehen, dann könnte man sagen, dass Goethe die schöne Form dazu in Italien fand, und dass es sein Traum war, diese mit Leben zu füllen.

DER „HORACE" VON CORNEILLE

DIESER Tage erhielt ich von einem Freunde, dessen lebhaftes Aufgreifen und Verarbeiten all dessen, was er liest, mir seit langem bekannt ist, ein paar Seiten in Form eines Briefes, die, ohne dass sie viel Studium enthalten, doch treffend genug sind, um auch anderen vorgelegt zu werden. Wollte ich ihn ersuchen, seine Kenntnisse über das Thema zu erweitern, so müsste er auf die zu Anfang seines kleinen Aufsatzes so offen bekannte Unwissenheit verzichten, und es ist sehr die Frage, ob er nicht damit die Frische und Unbefangenheit einbüssen würde, die jetzt seine Gedanken anziehend machen. Ist es denn auch ausgemacht, was wertvoller ist: eine gründliche Belesenheit, welche vorsichtig macht, oder wenige aber kraftvoll geäusserte Eindrücke und Ideen? — Wie es auch sei, ich hatte nicht den Mut, meinen Freund um etwas anderes zu bitten als um seine Zustimmung, die Seiten, so wie sie vor mir lagen, zu veröffentlichen. Er gab sie und stellte als einzige Bedingung, seinen Namen nicht zu nennen.

„Gestern las ich in einer vollen Tram zwischen D. und K. den „Horace" von Corneille, in der Schulausgabe eines meiner Kinder, und begann es, um nicht fortwährend in die Gesichter der schweigsamen Mitreisenden starren zu müssen.

Ich sagte: ich las, müsste aber richtiger sagen: ich las ihn noch einmal, denn sicher wird er mich auf der Schule gelangweilt haben. Nun zeigte mein schlechtes Gedächtnis jedoch einen Vorteil: ich wusste nichts mehr vom Verlauf des Stückes, ebensowenig von den Charakteren, und von den Versen erkannte ich nur diejenigen mit den abgebrauchtesten Zitaten wieder, wie „Souffrez que je l'admire et ne l'imite point" oder „Qu'il mourût." Bei Camillas Worten, Curiatius betreffend:

„il obtint de mon père
Que de ses chastes feux je serais le salaire"

lächelte ich, doch nur obenhin, und nicht einmal darum, weil mir die geeichte und kaufmännische Sprache lächerlich vorkam, sondern in der Erinnerung, wie ich früher bei solcher Sprache losgelacht hatte. Von loslachen war nun keine Rede mehr; ich wusste zudem längst, dass man Corneille mit gewichtigem Ernst anhören muss. Vor Jahren war ich, so wie jetzt auf den „Horace", auf den „Cid" gefallen: ich hatte ihn in einem Atemzug ausgelesen und für immer den Eindruck von unbeugsamer Kraft und unbeirrter Entwicklung behalten. So folgte ich nun Wort für Wort und Vers für Vers mit dem Ernst, den man diesem Meister entgegenbringen muss. Lässt ein Künstler seine Worte mit der Gewalt eines zuschlagenden Hammers hereinbrechen, dann muss

man Amboss sein, um sie aufzufangen. Bei der Regelmässigkeit des wuchtigen Schlages lassen Corneilles Verse sehr bald nur noch den Eindruck ihres Dröhnens zurück: einen titanischen Arbeitsrhythmus von schlichter und grossartiger Schönheit. Ich wurde sehr dadurch gefesselt und blickte erstaunt auf, als meine Tochter bei unserer Ankunft nach dem Buch fragte, um es in ihre Schultasche zu stecken.

Am Abend aber trug sich noch etwas anderes zu: ich war allein und sah Horatius im Gespräch mit Curiatius, danach diesen mit Flavian. Dennoch war ich nicht allein: ich sass im häuslichen Kreis, wo die üblichen Gespräche geführt wurden. Ich wüsste auch nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es ein bestimmtes Schauspiel war, das sich vor mir abspielte; aber ich lebte in der Zeit von Corneilles Helden, ich sah sie, ich machte ihre Bewegungen mit, ich konnte nicht von ihnen loskommen. Ich hörte sie nicht, vernahm kein Wort, doch ich sah sie. Schliesslich holte ich das kleine Buch wieder hervor und las es zu Ende. Ich las auch das „Examen", das sich daran schliesst, das Urteil des Verfassers über sein Stück.

Und nun, — ja, mit Vondel kann man Corneille durchaus nicht vergleichen. Beide sind in ihrer tiefsten Veranlagung verschieden, das heisst: in ihrer Vorstellung des Raumes. Wenn Vondel seine Augen aufschlägt, sieht er eine grünende Erde und einen durchstrahlten Himmel. Nichts davon bei Corneille: sein

Raum ist farblos; er fühlt sich weder erfreut noch erregt, wenn er ihn betritt. Die Körper, mit denen Vondel seine Welt bevölkert, haben Blut und Farben, die von Corneille nur Form, nur Gestalt. Und doch folgen beide dem gleichen Ziel: das Räumliche fesselnd zu gestalten. Während Vondels Sprache, seinem sichtbaren Weltall entsprechend, menschlich ist und malend, sprechen Corneilles Helden die verstandesmässige, die angenommene Sprache ihres in sich beschlossenen Gesichtskreises, ich möchte fast sagen: ihres Kerkers. Ja, es ist ein Kerker, in den Corneille blicken lässt: er, der sein Werk seiner Roten Eminenz widmete, empfand wohl, dass es für den freien Geist keinen anderen Raum gab, fühlte dies unzweifelhaft ebenso, wie Vondel in der Glaubens- und Handelsfreiheit der Sieben Provinzen — ob protestantisch oder katholisch — für sich Erde und Himmel erreichbar wusste. Doch was Corneille zufiel, was er als sein eigen erkannte, in so hohem Maasse, dass De Richelieu ihm wider Willen Beifall zollen musste, das war — innerhalb dieses Kerkers — die Kraft seiner zielbewussten Bewegungen, der durchdringende Blick, mit dem er sah, die Gewalt seiner Macht, mit der er auf andere wirkte.

Das zeigt der „Cid" vielleicht am einheitlichsten. Im „Horace" ist es mehr gebrochen, aber gerade darum ist dieser zum Beobachten noch interessanter.

Zielbewusste Bewegungen. Gebt acht, wie er sie

sich durch eine Reihe von Ausfällen und Rückzügen verschafft. Erster Ausfall: Sabine, Frau des Horatius des Römers und Schwester von Curiatius dem Albaner, — ebenso Camilla, Geliebte des Curiatius und Schwester des Horatius, — jammern über den Krieg zwischen den beiden Völkern. Erster Rückzug: durch den Beschluss, dass drei Kämpfer von jeder Partei den Streit ausfechten sollen, ist der Krieg beendet, und Horatius und Curiatius treten mit den Frauen zusammen. Zweiter Ausfall: die beiden Helden, jeder mit seinen beiden Brüdern, werden als Fechter gewählt. Zweiter Rückzug: die Völker sogar empören sich, als sie die so befreundeten und verwandten Kämpfer bereit sehen, einander zu töten: man verlangt die Zustimmung eines Gottesurteils. Dritter Ausfall: die Götter haben den Kampf gebilligt, und nun kann er weder hinausgeschoben noch umgangen werden; im Gegenteil, unmittelbar darauf folgt sein gemeldeter Ausgang: Roms Niederlage. Doch ein dritter Rückzug: Horatius' Flucht war nur Schein; während der Flucht sich plötzlich wendend, besiegt er die Curiatier. Wie bezeichnend, dass bei dieser dritten Wendung der Vater, an Stelle der Frauen, Mittelpunkt der Spannung wird. Er, der seinen zum Schein fliehenden Sohn verflucht, er, dem der Tod von zwei Söhnen nicht zu viel ist für den Triumph des einen. Es ist bei solchem Drama Gesetz, dass sich jede Bewegung gegen die Person richtet,

bei welcher sie den stärksten und berechtigtsten Widerstand weckt.

Der Streit ist geschlichtet, und Corneille gibt in seinem „Examen" selber zu, dass damit auch sein Drama hätte schliessen können. Denn was nun folgt, ist ein zweites Trauerspiel: Horatius tötet Camilla, die Rom flucht und ihn einen Tiger schilt, und nur in Anbetracht seiner Verdienste für das Vaterland kann ihm die Untat vor dem Tribunal des Königs vergeben werden. So entsteht eine neue Streitfrage, die noch spannender als die vorige ist, aus der ersten, und es handelt sich nur darum, ob sie notwendigerweise daraus entsteht. Horatius hätte seine Schwester in Ruhe lassen können, sagt Corneille, der gegen seine Krittler die Langmütigkeit selber ist. Er hätte sie nicht einmal zu erwähnen brauchen, erklärt er. Aber ob er im Herzen nicht anders dachte?

Denn nur oberflächlichen Zuschauern konnte es so vorkommen, als läge die Spannung der Tragödie in der Angst: wer wird siegen? Die Angst war mit dem Tod der Curiatier zu Ende, und auch das Drama, im Fall es darauf beruhte. Doch wer tiefer sah, wer kräftiger fühlte, der weiss, dass hinter diesem ein mächtigerer Zwiespalt loderte: nämlich der Streit zwischen Vaterlandsliebe und Menschlichkeit. Dieser ist vom ersten bis zum letzten Akt das Thema des Dramas, und dieser war mit dem Tod der Albaner ganz gewiss nicht geschlichtet.

Konnte sich Horatius still verhalten? Nein, denn der Mörder seiner Freunde, ob er sich nun auf Vaterlandsliebe beruft oder nicht, hat die Menschlichkeit abgeworfen und muss sich nun als die Bestie zeigen, die er geworden ist.

Konnte Camilla schweigen? Nein, denn so tief in ihrer Menschlichkeit getroffen zu werden und dann nicht zu sprechen, wäre unnatürlicher gewesen als sterben.

Camillas Ausbruch und Horatius' Tat sind es, worauf das ganze Stück abzielt, die Äusserung und die Tat sind die absolute Lösung des Streites zwischen der Menschlichkeit, die in den Frauen, und der Vaterlandsliebe, die in Horatius am stärksten verkörpert ist. Nur weil das Stück seinem Hauptcharakter nach ein vaterländisches Drama war und bleiben musste, konnte es mit der Vergebung für etwas, das — menschlich gesprochen — nicht zu vergeben war, schliessen.

Das Stück ist gross, weil das darin gestellte Problem — das grösste der neueren Zeit — meisterhaft gelöst wird. Die Lösung ist die des Jahrhunderts, in welchem es geschrieben wurde, zur Zeit als Richelieu aus der freien Leidenschaftlichkeit von Protestantismus und Liga das vereinigte Frankreich machte, und sein Schöpfer war der schwermütige, bürgerliche, verschlossene Corneille, der sein Geheimnis vor Paris und den Grossen verbarg."

Ist es gewagt, nach dem Eindruck eines einzigen Dramas Corneille Vondel gegenüberzustellen? Ist mehr Phantasie als Untersuchung im Spiel wenn man auf diesen Eindruck, und vielleicht eine einzige Erinnerung hin, Corneille, Richelieu gegenüber, diese Rolle zuerteilt? Wohl möglich. Doch da die Analyse des Trauerspiels, die in dem Schreiben die Hauptsache ist, unzweifelhaft zur literarischen Kritik gehört, wird es meinem Freunde nicht schaden, wenn es sich herausstellt, dass er in seiner Umrahmung der literarischen Phantasie huldigte.

VEREINZELTE SÄTZE

ERSTER TEIL

I

EIN Gedicht, das symbolisch gedeutet werden muss, kann nicht die gleiche Wirkung haben wie eins, das nur Bild ist; denn Bilder haben unendlich viele Beziehungen und für jeden Leser andere, während Symbole immer etwas Bestimmtes ausdrücken, das für jedermann das gleiche besagt.

II

Bewältigter Stoff ist noch keine beseelte Idee.

III

Solange mir ein Gedanke undurchsichtig ist, bin ich ruhelos; doch sowie er sich geklärt hat, werde ich unbekümmert und bin mir gewiss, dass ich ihn zu gelegener Zeit aussprechen werde.

IV

Weshalb sollte ein Mensch immer Meister seiner selber sein? Ich bin zuzeiten mein Meister, dann wieder mein Freund, mein Sklave, mein wehrlos bespieltes Instrument.

V

Das eigentlich Moderne in unserer Zeit ist Besonnenheit.

VI

Die Romantypen der Gegenwart sind Typen der Unlust.

VII

Penning — der später erblindete Dichter — schrieb 1876 an Van Vloten, dass er beabsichtige, seine Erinnerungen zu schreiben, und sogar über die Art, wie er es am liebsten täte, nämlich mit so viel Phantasie verflochten, dass auch seine Freunde sie nicht wiedererkennen sollten. Als ich ihm das im Jahre 1898 erzählte, war er darüber sehr erstaunt. „Ich hatte immer geglaubt," sagte er, „dass meine Blindheit mich veranlasst habe, meine Erinnerungen aufzuzeichnen."

VIII

Das Schöne allein lässt sich nicht leugnen: es kann nicht abgestritten werden.

IX

In Erwägung zu ziehen, dass etwas, was man nicht will, doch auch gut sein kann, ist immer ein Zeichen von Schwäche: es führt dahin, gegen sich selbst zu handeln.

X

Es ist verkehrt, durch Betonung den Klang seiner Stimme zu sehr aufzudrängen. Der Ton liegt im

Zusammenklang der angewandten Nuancen, und der Wert jeder Nuance wird durch ihr Verhältnis zur anderen bestimmt. Man drückt mit einer Betonung meist nur den Wunsch aus, dass der Wert der Nuance grösser sei.

XI

Natürlich ist jeder, der er selbst ist, ohne sich der Widersprüche in sich selbst bewusst zu sein.

XII

Abstraktion weckt Begeisterung, das Bild Liebe.

XIII

Der Mensch hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, an sich selbst zu glauben.

XIV

Sogar von der Schönheit des uns vorangegangenen Geschlechtes sahen wir nur die Blume, die wir vorübergehend genossen.

XV

Wo das Material unbegrenzt ist, gibt es keine Kunst mehr.

XVI

Kräftige zielbewusste Bewegungen wecken immer Bewunderung.

XVII

Im Umgang mit Rivalen lernt man seine Grenzen kennen, im Verkehr mit einem Schüler seinen Inhalt.

XVIII

Jede Kunstschönheit ist ein Kampf zwischen Gedanke und Gefühlserregung, und ihr Kennzeichen ist Unbeholfenheit der Äusserung.

XIX

Tragt mir den Gedanken, der euch beherrscht, so vor, dass ich eure Freiheit fühle.

XX

Rührung ist eine schöne Schwäche.

XXI

In jedem ist die Eigenschaft am stärksten entwickelt, die er sich selbst gegenüber nötig hat.

XXII

Ein Künstler ist ein Mensch, dessen Lust andern zum Gesetz wird.

XXIII

Phantasie ist: das Wesen der Dinge in Bild bringen.

XXIV

Es ist ein krankhaftes Bedürfnis, alles aus **einem** Prinzip ableiten zu wollen.

XXV

Jede neue Philosophie ist ein Versuch, den ewigen Widerspruch, wie er sich im betreffenden Augenblick als unerträglich zeigt, zu versöhnen, in der stillen Hoffnung, dadurch in Zukunft **allen** Widersprüchen zu entgehen.

XXVI

Auch für den Umgang ist Erziehung nötig. Wer an einen gewissen Verkehrston gewöhnt ist, an den oberflächlichen Umgangston der gewöhnlichen Menschen, versteht nicht sofort die tiefere Umgangsweise der Liebe und Freundschaft, auch wenn er dafür veranlagt ist. Erst nach und nach wird in seinem eigenen Herzen die Saite geschmeidig, und er erwidert, nun in tiefere Gemeinschaft aufgenommen, die Gefühlsbewegungen, für die er geschaffen ist.

XXVII

Erst wenn man das Schicksal eines andern, eines geliebten Menschen, an das seine gebunden fühlt, wird man sich seines eigenen Wesens als Schicksal bewusst.

XXVIII

Junge Dichter meinen immer, dass gut zu dichten ehrenwerter sei als gut zu leben; aber gut zu dichten ist nur eine Art des guten Lebens.

XXIX

Was lobenswert ist? Jede freudige Beschäftigung.

XXX

Es gibt Frauen, die dazu geboren sind, Leidenschaften zu wecken und sie nicht zu befriedigen. Ihr positives Kennzeichen ist Sehnsucht nach Liebe, ihr negatives Angst vor dem Groben. Männer zweifeln immer an ihrer Aufrichtigkeit, aber ich glaube, dass sie selber am meisten zu beklagen sind.

XXXI

Vor dem Schöpfer kann das Geschaffene nie schön sein, nur gut.

XXXII

Wir selber leben aus unserm Gefühl, das blind ist: alles andere wird von uns geschaut und als Geschautes beurteilt.

XXXIII

Jeder setzt sich Grenzen, auch gegen das Nachstrebenswerte; und wenn wir uns an manchen Taten

nicht beteiligen, so beweist das nur, dass wir sie für uns nicht geeignet finden, nicht dass wir sie missbilligten.

XXXIV

Die ganze Natur spricht durch Linien und Farbenklänge, das erweckt die Maler; ihre Liebe gilt dem Sichtbaren. Aber welch schönes Leben spricht sich nicht auch im menschlichen Denken aus; und dies lieben die Dichter.

XXXV

Lässt sich wohl etwas Schöneres denken als einen Menschen, dessen Worte dem Adel seiner Erscheinung nicht schaden?

XXXVI

Rührend ist die Grösse derer, denen man ansieht, dass sie in einem Traum leben: sie scheinen solch arme Menschen und sind doch so reich vor sich selber!

XXXVII

Wir färben die Wirklichkeit immer mit dem Traumlicht unserer Wünsche: was wir Wirklichkeit nennen, ist nur das Traumlicht unserer Mutlosigkeit.

XXXVIII

Alle die sich auf ihren scharfen Blick etwas einbilden, trösten sich über die Hässlichkeit ihres Traumes.

XXXIX

Wir begreifen einen grossen Dichter erst, wenn seine Gedanken die unsrigen umgeformt haben. Kam es so weit, scheinen uns seine Vorstellungen, die uns rätselhaft anmuteten, nur natürlich.

XL

Leidenschaft ist innerliche Inkongruenz.

XLI

Es ist das Schicksal aller kräftig Wachsenden, zum Diebe zu werden an den Lebensbedingungen anderer.

XLII

Es kommt so häufig vor, dass einem Künstler, der ein starkes Leben zum Ausdruck bringt, die Liebe für den Stoff fehlt, die doch die einzige Form ist, in welcher sich das Leben zur Kunst erheben kann.

XLIII

In der Kunst geht es nicht darum, ein Leben auszusprechen, doch eine Schönheit, in welcher ein Leben aufgenommen und verherrlicht wird.

XLIV

Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich einem Gedanken, und wäre es der allerabstrakteste, anders

beikommen könnte als von der Stimme angelockt, die ihn äussert.

XLV

Lebenskunst — wie die Kunst zu erziehen — besteht darin, den Schwerpunkt immer auf Hauptsachen zu verlegen.

XLVI

Um liebenswürdig zu sein, muss man jemand bei sich haben.

XLVII

Wenn uns Liebenswürdigkeit Mühe kostet, lassen wir sie am leichtesten denen gegenüber fehlen, die uns am nächsten stehen.

XLVIII

Rembrandts Weise, etwas auszudrücken, war immer grösser und kräftiger als die von andern.

XLIX

Es kommt meistens mehr darauf an, zu *fühlen* was ein Autor meint, als ihm nachzudenken. Drum sind die schwierigsten Schriftsteller allen verständlich, die wie sie fühlen.

L

Die eigentliche Wahrheit unserer Gedanken wie unserer Gedichte liegt im Ton.

LI

Die Begierde, alles zu wissen, kann ein unbezwinglicher Zug werden, aber ist dann häufig ein gefährlicher. Vor der Liebe für das Kleine sollten sich alle Grossveranlagten hüten.

LII

Welch rührender Beweis für den Glauben an eine harmonische Weltordnung ist es, dass selbst dem wenigst zartfühlenden Menschen nicht zugetraut wird, er möchte mit einer Lüge auf den Lippen oder mit Hass im Herzen sterben.

LIII

Die Welt zwingt ihre Dichter, Helden zu sein oder Glückskinder, und rühmt dann das Glückskind und den Helden poetische Figuren.

LIV

Kastraten und blinde Finken.

LV

Es gibt eine Leidenschaft des Gehirns, die zur geistigen Herrschsucht wird und um so mehr, je weniger sie durch Herzensgüte gemildert wird.

LVI

Wird man älter, so zieht man sich mehr in den

Geist zurück und geniesst stärker vorausschauendes Planen.

LVII

Alle wirklich Grossen fühlten sich abhängig, sei es von Offenbarungen im eignen Wesen oder von Offenbarungen aus dem andern. Genie besitzen heisst nichts anderes als solche Offenbarungen erleben.

LVIII

Gewisse Erfahrungen lassen sich mit unsern Begriffen von Zeit, Raum und Körperlichkeit nicht vereinbaren. Darum liegt es nahe, die Ursache dieser Erfahrungen in Wesen zu suchen, die ausserhalb von Zeit und Raum stehen und unkörperlich sind.

LIX

Der stärkste Beweis von der Wahrheit einer Behauptung ist ihre Augenscheinlichkeit.

LX

Augenscheinliches begreifen ist ein Gemütserlebnis.

LXI

Wir sind nicht immer so allein, wie es den Anschein hat. Mitunter kündigt sich uns das Herannahen von Wesen und Mächten durch ein Gefühl der Harmonie mit ihnen an, noch ehe wir sie wahrnehmen können.

LXII

In der Jugend sind wir wie ein junger Baum, der zwischen Unterholz steht. Er schiesst auf und fühlt sich glücklich und sicher, ohne zu bedenken, dass er dies dem Schutz verdankt. Er kennt auch keine Gefahren. Mitunter sieht er wohl, wie ein Baum in der Ferne heftig hin und her geschüttelt wird, aber der Gedanke kommt ihm nicht, dass es ihm auch einmal so ergehen könne. Im Gegenteil: dass er so gerade und still steht, schreibt er seiner eigenen Kraft, seiner eigenen Weisheit zu. Dann wächst er höher und leidet unter dem Geschütteltwerden, aber geniesst es auch. Recht bedacht scheint es doch etwas Herrliches, recht geschüttelt zu werden: es ist das Leben, besser als die Steifheit jenes alten Baumes drüben, der sich nicht beugen kann. — Er wird selber ein alter Baum: seinem Stamm können die Stürme nichts mehr anhaben, sie brächen ihn denn. Soll er nun dem schlanken, vom Winde geschüttelten Baum recht geben, wenn er auch einsieht, dass die Bewegung nicht sein Verdienst war? Oder soll er glücklich sein in seinem Frieden und lächelnd der unwissenden Ruhe der Kleinsten und dem bewegten Leben der ausgewachsenen Jugend um sich herum zuschauen?

LXIII

Wir sind so klein und können so wenig; und doch ist jenes Wenige das Grosse, das wir können.

LXIV

Wir können uns hundert Leben vorstellen, aber doch nur ein einziges leben.

LXV

Vergessen wir niemals, dass wir begrenzte Wesen sind. Wenn sich uns auch zuweilen der Gedanke aufdrängt, dass es das allgemeine Leben ist, das sich in uns offenbart, müssen wir uns doch bewusst halten, dass dies nur durch Begrenzung geschieht. Nicht das Gefühl des Allgemeinen, sondern die Erkenntnis der Begrenzung macht uns frei.

VEREINZELTE SÄTZE

ZWEITER TEIL

I

ES gibt eine Spannung des Geistes, wobei alle Kräfte dermassen in Mitleidenschaft gezogen werden, dass Schmerzgefühl nicht mehr bewusst werden kann.

II

Gefühl ist die einzige Entschuldigung für all unsere Vorstellungen.

III

Künstler sein heisst: jeden Gemütszustand ausbilden, nicht nur jene, welche Frühlingshauch umweht, sondern auch alle, die das Unerbittliche und Eisige zeitlosen Geistes wiedergeben.

IV

Aglavaine und Sélysette: Die reinen Sinnbilder Maeterlincks gehören wohl in das Reich der Poesie, — der Schimmer ihrer Sprache gleicht dem eines silbernen Schleiers. Doch es fehlt ihnen die Zufälligkeit des Lebens. Schöne Weisheit sind sie, — ich ziehe weise Schönheit vor.

V

Wahrheiten sind keine Dogmen.

VI

Es gibt verschiedene Arten der Schönheit, und liebten wir in der Jugend das sinnliche Bild, den hellen Klang und den bewegten Rhythmus über alles, mag es uns in reiferem Alter zustehen, dem strengeren Bau, dem männlicheren Wort und den schlichteren Bewegungen den Vorzug zu geben.

VII

Es ist sehr gut möglich, dass in einer Zeit, in der es eine untergehende und eine heraufkommende Menschenklasse gibt, eine herrschende Dichtkunst der untergehenden zugerechnet werden muss. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass sie nicht als Poesie zu allen Klassen, folglich auch zur Poesie der heraufkommenden gehöre.

VIII

Wenn uns jemand etwas besonders hübsch und klar darstellt, so kann es geschehen, dass wir — selbst wenn die Darstellung nach unserer Meinung nicht richtig ist — uns schämen, die unsrige, die mehr der Wirklichkeit entspricht, doch weniger durchsichtig ist, ihr entgegenzustellen. Wir befürchten dann, etwas Schönes zu vernichten, und ertappen uns bei dem Wunsche, lieber unserm Gegner recht zu geben.

IX

Schriften, die allgemein gelesen werden, braucht man darum nicht gering zu achten.

X

Kein Gedanke bietet so viel Reichtum als der der Einsamkeit. Und wäre es nur eine einzige Eigenart, um derentwillen sich einer von seinen Mitmenschen absondert, so hat er doch damit eine Saat gepflanzt, aus der ein ganzer Baum unberührten Gedankenlebens aufwachsen kann, der ihn in sein Laub aufnehmen und umrauschen und überschatten wird.

XI

Ich nenne nur die Menschen gut, die jeden Tag an etwas Wesentlichem arbeiten.

XII

Einer der Hausgenossen ging an einem Wochentage in den Abendgottesdienst.

Ein Töchterchen fragte, warum heute Gottesdienst sei?

Um Gott zu danken, dass er die Fischer bewahrt hat, sagte die Mutter.

Das Kind blickte flüchtig auf mit einer Miene, die deutlich ausdrückte, dass es erfasst hatte, dass

die Mutter spasse, aber auch, dass es diese Art zu spassen wohl verstünde.

Nach seinen Begriffen sprach die Mutter von etwas, das andere vielleicht ernst meinten, sie jedoch nicht.

Ich glaubte der anmutigen Vorstellung eines kleinen, sinnreichen Geistesdramas beizuwohnen. Eins der erhabensten Bilder, die die Menschheit gebildet hat, ersetzt noch ganzen Völkern eine umfassende Wirklichkeit, — aber gleichzeitig gebraucht es eine gebildete Frau nur noch im Scherz, und ein elfjähriges Mädchen versteht den Scherz und lächelt über den Kontrast zwischen diesem Scherz und diesem Ernst.

Die unendliche Kraft menschlicher Geistesschöpfung stand in dem Augenblick vor ihrer Vergänglichkeit. Ein Kind lief zwischendurch und lächelte.

Wenn junge Dichter die erhabensten Erfahrungen aussprechen, darf das wirklich nicht wundernehmen: sie sehen als Kinder so viel, das nur darauf wartet, Wort zu werden.

XIII

Alles, was wir tun, findet einen Widerstand in unserer Natur, und je grösser der Widerstand ist, um so kräftiger wird unser Tun ausfallen.

XIV

Jeder Mensch ersinnt sich ein Leben, das ihm erträglich scheint. Glückt ihm das nicht, kann ihm ein anderer nicht helfen.

XV

Nur eines Vermögens bedarf es, um mich zu verstehen: Phantasie. Alles, was ihr euch einbildet von tiefen Gedanken und sorgfältigem Anordnen, ist Torheit: Denken und Abwägen sind nur Grund und Franse der Stickerei meiner Einbildungskraft. Was in hellsichtigen Augenblicken aus wühlendem Dunkel in mir auftaucht, ergriff ich: seid hellsichtig, so strahlt es euch aus meinem Wort entgegen.

XVI

Es gibt Fälle, in denen man lieber mit jemand bricht, als dass man ihm gegenüber ein gutes Gewissen behalten will.

XVII

Jede strenge Lebensform fordert ein Urteil heraus. Um der Hauptlinien willen vernachlässigt sie das Nebensächliche, ihre Einfachheit verachtet Zusammensetzungen. Doch Nebensächliches wie Zusammensetzungen, mit andern Worten: das Unbedeutende und das Unbestimmte sind die Nahrung der Menge.

So wird dem Edlen sein stummes Urteil von Tausenden zurückbezahlt.

XVIII

Eine besondere Lebensweise rechtfertigt sich nur dadurch, dass sie ist. Die Menschen empören sich darüber, hassen sie. Man sieht in ihr nur das, was von allem andern abweicht. Doch trägt sie ihren Wert, ihre Notwendigkeit in sich, und so weit, wie sie selbst davon überzeugt ist, wird man ihr Achtung entgegenbringen.

XIX

Das Höchste zu tun, ist in den Augen der Welt eine solche Torheit, dass selten einer etwas anderes als Geringschätzung dafür erntet.

XX

Man kann seinen Hass gegen jemand äussern und braucht darum nicht ungerecht zu sein. Es ist keine Ungerechtigkeit, zu hassen. Aber es ist ungerecht, die Liebe, die man für jemand fühlt, zu leugnen.

XXI

Wenn du siehst, dass jemand mit Überzeugung immer das tut, was du mit Überzeugung verkehrt findest, so hüte dich: denn an ihm hast du den

Felsen gefunden, an dem dein Verstand scheitern könnte.

XXII

Wir fragen uns nicht, ob eine Vorstellung wahr ist, wohl aber, ob sie in dem Bau unserer Gedanken unentbehrlich ist.

XXIII

Dass Zeitungsschreiber das Gute nicht unter allen Umständen sehen können, ist nicht verwunderlich. Es ist nicht ihre Aufgabe, immer das Gute vom Schlechten zu scheiden, sondern die Meinung des Tages so auszusprechen, dass sie von einer höheren so wenig wie möglich abweicht.

XXIV

Einen Feind loszuwerden, ist nicht halb so angenehm, als von einem Verbündeten befreit zu werden, der unser unwert ist.

XXV

Sich als Gott zu fühlen, ist dichterisch, glauben, einer zu sein, ist Wahnsinn.

XXVI

Winkel und Maasse machen den Bau nicht aus: dennoch muss der Baumeister nichts so aufmerksam

behandeln wie diese mathematischen Faktoren. Das gilt bei allen edlen Äusserungen; sind sie von Dauer, so tragen sie eine geheime Mathematik in sich.

XXVII

Dulde nicht, dass eins deiner Gefühle, und sei es das schönste, Tyrann werde über die anderen.

XXVIII

Ergriffenheit macht uns ergeben, lässt uns glauben, dass eine höhere Macht regiere, der sich unsere Härte fügt, — und diese Herrschaft ist es, die uns am vollkommenen Kunstwerk ergreift.

XXIX

Stellt euch eine Frau vor, die, um ihr Kind zu retten, in die Flammen springt. Die Umstehenden entzücken sich an der Leidenschaft ihrer Bewegungen, an dem Flackern der Glut und dem phantastischen Spiel der Flammen, an dem wilden und doch behutsamen Griff, mit dem sie ihr Kind in die Arme presst, an dem Sprung, mit dem sie — schwarz, halb verbrannt — aus dem Feuerpfuhl stürzt und das Kind vor den Flammen schützt.

Stellt euch das vor: nun, ganz dasselbe ist die Bewunderung für den Dichter. Er wagte den Weg durch die Flammen, er hat sein Liebstes gerettet,

halb verbrannt und atemlos liegt er da und sieht auf das Erlittene zurück. Die Menge jauchzt, jauchzt um seine schöne Haltung, seine natürlichen Bewegungen: an der Seite steht selbst einer, der Unglückliche, der ihn beneidet.

XXX

Schon zweimal hatte ich Grund, eine Schwäche zu loben, die mich veranlasste, Zuschauer zu sein. Beide Male sah ich mit an, wie sich ein feiner, liebenswürdiger Mensch entfaltete, während ich ihm zuhörte, was er, sofern ich gesprochen hätte, sicher nicht getan haben würde.

XXXI

Die Werke von E. T. A. Hoffmann sind vor allem darum merkwürdig, ja meiner Ansicht nach unentbehrlich, weil sie eine völlige Pathologie der Phantasie enthalten.

XXXII

Auf der Bühne braucht man Typen, die sich selber mit einer gewissen Freiheit behandeln.

XXXIII

Bei Blindheit ist das schlimmste, dass einem nichts bleibt als das Denken.

XXXIV

Ich muss lachen, wenn ich mit anhöre, wie jedermann den Krieg als etwas Entsetzliches schilt. So viel Menschen, so viel Schönheit, so viel Möglichkeiten, die vernichtet werden! Dass wir, ein jeder, täglich mit unsern Mitmenschen streiten, dass des einen Brot des andern Tod ist, dass wir einander mit viel schrecklicheren Waffen als Kanonen oder Bajonetten Wunden beibringen, die viel grausamer sind als Fleischwunden, dass wir nämlich mit Worten streiten, mit halben, geflüsterten Worten mitunter, oder mit Massnahmen, scheinbar unschuldigen Massnahmen, die jedoch den Atem rauben und das Leben abzapfen, dass wir alle den Anlass geben, dass sich unsere Nächsten mit diesem Pfeil unserer Begierden fortschleppen, mit diesem Dolch unseres Misstrauens in Seele und Gedanken, das vergessen wir, oder wenn wir es bedenken, finden wir es nicht entsetzlich.

Nun, wir alle, so wie wir nebeneinander herumlaufen, sind giftiger und greulicher verwundet und verstümmelt als diejenigen, welche aus der Mandschurei zurückkommen. Und die Toten? O unsere Toten starben als elende Märtyrer im Vergleich zu den Glücklichen, die dort eine Kugel traf oder die auf ihrem Wachtposten erstarrten.

XXXV

Kann wirklich noch jemand glauben, dass jemals und irgendwo in der Welt Freiheit des Schreibens bestanden hat? Jede Gesellschaft, jede Gruppe hat ihre Ideen, die nicht ausgesprochen werden dürfen, und je kräftiger sie lebt, je fester sie von ihrer Vortrefflichkeit überzeugt ist, desto glühender hasst sie jeden, dessen Überzeugung ihre Kraft und ihre Vortrefflichkeit in Abrede stellen will. Einseitig Überzeugte — und jede menschliche Überzeugung, die Tat werden will, ist einseitig — sind von Natur Ketzerjäger, und während jeder von ihnen im andern einen Ketzer sieht, sehen sie alle zusammen die allergrössten Ketzer in denjenigen, die weder das eine noch das andere sind. Gesetze können daran nichts ändern. Gesetze sind machtlose, papierene Zügel. Doch gediegene, unzerreissbare Zügel sind Hecheln und Hassen, womit alle Überzeugten tagaus, tagein alle, die anders sein wollen als sie, zermürben. Lieber Freund, trachte niemals anders zu sein als die andern.

WAS DER LANDBEWOHNER ÜBER DAS GEMEINSCHAFTSLEBEN SPRACH

I

EIN Ding will ich euch sagen, und damit müsst
hr immer rechnen, wenn ihr mit mir umgehen wollt:
ch kann es nicht gutheissen, dass sich die Menschen
voreinander erniedrigen.

Soll mir das Gemeinschaftsleben Befriedigung ge-
en, so dass ich daran teilnehmen kann ohne un-
ufhörliche Pein, sorgt für das eine: dass sich
iemand vor mir erniedrige.

Wollt ihr ein Gesetz, dann sei dies eure Grund-
atzung: die Gesellschaft soll aus Freien und Un-
bhängigen bestehen.

Ich sage euch gleich: nur aus dem Grunde, weil
ch keine andere Gemeinschaft wünsche, weil mir
lie Pein eines anderen Zusammenlebens unerträg-
ich ist; doch sage ich euch auch: es hat mehr
Menschen gegeben, die wie ich dachten, es gibt
mehr als es gab, und es werden immer mehr kommen.

Es werden immer mehr kommen; darum weil eine
Schönheit, die wirklich Schönheit ist, stets — wenn
sie von wenigen geschaut wurde — dazu drängt, von
vielen geschaut zu werden; und dieses ist eine
Schönheit; und wer sie erschaute, der wird ihr ent-
sprechend handeln.

Ja, dieses ist eine Schönheit; und so wahr die

Sonne, die des Morgens aufgeht, des Mittags hoch am Himmel steht, so wahr wird diese Schönheit die Gesellschaft umbilden.

II

Was mir als erstes nach meiner Verheiratung auffiel, war die Ungleichheit.

Vorher war ich selber abhängig, und in keinem einzigen Verhältnis hatte ich es für richtig befunden, mich zu erniedrigen.

Aber verheiratet und angesiedelt merkte ich zweierlei: erstens dass mich die Reicheren für einen der Ihren ansahen, zweitens dass sich die Ärmeren geringer fühlten, weil ich reicher war.

Die Reicheren, sah ich, waren anmassend; die Ärmeren handelten ohne Selbstgefühl; und das Abscheuliche war, dass sowohl die einen wie die andern auch von mir Anmassung erwarteten.

Ich kenne kein peinlicheres Schauspiel als einen Menschen, der sich vor mir erniedrigt. Ich kenne keine erniedrigerende Pein, als mir den Anschein geben zu müssen, als nähme ich die Erniedrigung an.

Die erniedrigende Tat und die erniedrigende Pein wurden seit Jahrhunderten von Armen und von Reichen verübt und getragen, und das vergiftete ihr Ehrgefühl, bei den einen zu Hochmut, bei den andern zu Unwürdigkeit. Und wofür?

Für Geld, für Besitz, für jene Nebensache, die Hauptsache wurde; nicht für das was der Mensch ist, sondern für das was er isst, nicht für das was er kann, sondern für das was er mitbekam; nicht für das was er tut, sondern für das was er verzehrt.

Diese Schweinevortrefflichkeit, zu sein was man isst, eingeschätzt zu werden nach dem was man gegessen hat, ist der Gradmesser, nach dem Hoch und Niedrig eingeteilt werden.

III

Erweise ich jemand einen Dienst, und erweist er mir einen Gegendienst, so stehen wir im Sinne des Gemeinschaftslebens gleich.

Doch in keinem andern Sinne.

Nicht als Mensch dem Menschen gegenüber, nicht als Glied der Familie, des Staates, des Vereins oder der Genossenschaft; darin bleiben wir Verschiedene infolge aller Unterscheidungen unseres geistigen und körperlichen, unseres vernünftigen und sittlichen Wesens; darin bleiben wir verschieden durch Abkunft und Alter, durch Kenntnisse und Arbeit, durch eigene Talente und gewonnene Vorteile; darin liegt auch, ganz gewiss, ein Unterschied zwischen arm und reich.

Doch einander gleich sind wir als Glieder des Gemeinschaftslebens.

Man sagt wohl, dass alle Bürger vor den Staatsgesetzen ihresgleichen seien, aber so ist es nicht, und läge es auch in der Absicht eines Gesetzgebers, so würde doch die mannigfaltige Ungleichheit in allem übrigen die Absicht teilweise vereiteln; doch ohne geschriebene Gesetze sind wir einander gleich als Glieder einer Gemeinschaft, sofern wir nicht unserm eigenen Gefühl Gewalt antun wollen.

Unser eigenes Gefühl sagt uns, dass ohne diese Gleichheit jede Gemeinschaft peinlich wäre. Unser eigenes Gefühl lehrt uns, dass es ohne diese Gleichheit keine wirkliche Gemeinschaft geben kann.

IV

Wärmte sich früher der Herr an kalten Abenden die Füsse im aufgeschnittenen Bauch eines Hörigen, so ist das ein Beweis, dass es ein Gemeinschaftsleben in unserm Sinne noch nicht gab.

Als Frauen nicht für Menschen galten, als Fürsten sich von anderer Abkunft dünkten als Bürger, als junge Spartaner vor überfütterten Sklaven den Abscheu vor der Trunkenheit lernten, da gab es nicht das, was man heutzutage unter menschlichem Gemeinschaftsleben versteht.

Dass jetzt dies Gemeinschaftsleben — besteht es auch noch nicht hochentwickelt — auf der ganzen Erde anerkannt wird und für unser Gefühl da ist,

dadurch sind wir nicht mehr die gleichen von früher.

Und diese Tatsache, und vor allem dass wir uns ihrer bewusst wurden, hat eine Anzahl von Veränderungen der herrschenden Zustände bewirkt.

Nun wir dies fühlen — nun wir dies wissen —, können wir wahrnehmen, wo überall die Wirklichkeit unser Gefühl nicht zufriedenstellt; und es ist unser Recht, zu fordern, dass sie dies tue.

V

Der Gedanke des menschlichen Gemeinschaftslebens ist ein Gedanke, doch vor dem Gedanken war das Gemeinschaftsleben bereits eine Tatsache.

Der Gedanke einer Sache kann vor ihr selber bestehen, doch der Gedanke des menschlichen Gemeinschaftslebens konnte diesem nicht vorangehen.

Unmittelbar bei seiner Entstehung, und lange bevor er sich dessen bewusst wird, lebt der Mensch in Gemeinschaft mit einem andern Menschen. Bis zu seiner Geburt ist seine Gemeinschaft mit einem andern so eng wie keine spätere.

Obgleich sich dieser Zustand ausserhalb seines Bewusstseins abspielt, ist sein Einfluss dennoch auf alle künftigen Neigungen von grosser Bedeutung.

Er möge sich einbilden, allein und frei zu sein, — er möge das Gefühl, in sich, wie in einer kleinen

Welt, die grosse Welt zu spiegeln und zu verherrlichen, bis zur Vergöttlichung seiner Person steigern, — er möge alle kleineren Mittel, mit denen ihn das Leben seine Abhängigkeit fühlen lässt, verlachen und seinem alles aufhebenden Selbstgefühl gegenüber nicht in Anrechnung bringen : zu tiefst in ihm bleibt die Idee einer Gemeinschaft, die so innig, so beruhigend und so befriedigend ist, dass er sich, nachdem er alle Gedanken an eine Gemeinschaft mit seinen Mitmenschen von sich gewiesen hat, doch mitunter in seiner Einsamkeit bei dem Seufzer ertappt : o könnte ich wieder ein Kind sein!

Aber ein Kind zu sein, — was war es anderes, als mühelos und beinah vollkommen eine Gemeinschaft zu geniessen, die wie eine dunkle Wonne in seinen Erinnerungen zurückblieb?

Die natürliche Gemeinschaft im Mutterschosse ist die Wirklichkeit vor dem Bewusstwerden, die jedes Streben seines Bewusstseins in der Wirklichkeit bedingt.

VI

Schon sehr bald nach unserer Geburt zeigt es sich, dass das Gemeinschaftsleben eine Kunst ist, und zwar die allernotwendigste.

Nicht immer sofort, nicht immer mühelos findet das Kindermündchen die Mutterbrust, und nicht immer

ist der natürliche Verkehr zwischen Mutter und Kind beider Wohlsein förderlich.

Der Mensch mag sich wenden, wie er will, er wird sein Leben lang nicht mehr der Tatsache entkommen, dass das Gemeinschaftsleben eine Kunst ist, und dass es für ihn kein anderes Leben geben kann als das Gemeinschaftsleben.

Erst in der Familie, dann in der Schule — selbst wenn er seine Gedanken in sich verschliesst, ja dann erst recht — merkt er, dass die Kunst des Zusammenlebens mehr Anforderungen an ihn stellt, ihn unausgesetzter beschäftigt als Studium oder Genuss, die er ausschliesslich um seinetwillen betreiben und für sich betrachten könnte.

Studium oder Genuss, für sich und zu eigenem Vorteil angestrebt — angenommen, dass er sie fände — sind nichts im Vergleich zu den tausend Gepflogenheiten des Umganges, den tausend Aufgaben des Verhaltens, des Verkehrs und des gemeinsamen Wirkens, die alle nur Vorschule dieser Kunst des Gemeinschaftslebens sind, welche ihm das Leben auferlegt.

Glücklich ist das Kind, das auch daran schon Freude findet.

Denn der harmlose Umgang in der Jugend, wenn Standesunterschiede noch unbekannt sind oder, falls schon bekannt, noch nicht geteilt werden, — wenn gesellschaftliche Unterschiede nur im grossen auffallen, ohne je natürliche Eigenschaften in Schatten

zu stellen, — wenn Jugend Sicherheit gibt, und gemeinsame Interessen und Neigungen ein ungeschriebenes Gesetzbuch kindlicher Jurisprudenz gelten lassen, — wenn sich der Geist noch zutraulich und ohne Argwohn öffnet und keine Enttäuschungen die Aufwallungen hemmen, — dieser harmlose Umgang in der Kinderzeit ist das erste klare Bild eines natürlichen Gemeinschaftslebens, das sich inmitten der grossen unnatürlichen Welt verwirklicht, und bürgt dem Kinde, das aufrichtig drin lebt, dafür, dass es später die Unnatürlichkeit dieser grossen Welt begreifen wird.

VII

Doch war es nur eine Gruppe, die sich hier vereinigt fühlte.

Immerhin war sie vereinigt, nicht nur in sich, sondern auch gegen die Erwachsenen.

Bei fortgeschrittenem Alter bilden die Kinder wieder strenger abgeschlossene Gruppen. Unterschiede des Standes, der Überlieferungen, der Berufswahl harren an jedem Meilenstein, um sie aus der Richtung zu drängen, in welche sie ihr Herz zu gehen treibt, und nun fragt es sich, welcher Wegweiser den Ausschlag geben wird: der natürliche Mensch in ihnen oder die alte entartete Gesellschaft.

Dies ist der wichtige Augenblick; und hier, glaube ich, muss bei Knaben wie bei Mädchen ein jeder

eingreifen, der die Wiedergeburt des Gemeinschaftslebens anstrebt.

Je älter das Kind wird, je mehr es sich den Gruppen nach überlieferten Formen nähert, die sich ihres Daseins und ihrer Vorrechte bewusst sind, um so mehr gewöhnt es sich an den Begriff, dass die Gruppen das eigentliche Gemeinschaftsleben ausmachen, und um so schneller vergisst es, dass es in der Schule und auf der Strasse sein reichstes und reinstes Gemeinschaftsleben schon hatte.

Allmählich nur begreift es das. Forderungen der Sitte, des Standes, des Kreises und schliesslich der Interessen machen sich als das Natürlichste von der Welt geltend; und sie sind auch natürlich, — nur: nicht so natürlich wie das weder durch Sitte, Stand, Kreis noch Interesse behinderte Gemeinschaftsleben von Mensch zu Mensch.

Dieses ist das Natürlichste, und dieses hintenanzusetzen, dieses über dem andern zu vergessen, heisst das Heilsamste für verderblichen Gewinn zu verlieren.

Höher als alle andern Vorteile, die sich der Mensch im Gemeinschaftsleben erwerben kann, soll ihm das Reinhalten des Gemeinschaftslebens selber stehen.

VIII

Ihr Jüngeren, die ihr zum erstenmal von der Schule befreit nicht nur neue Studien und Lehrmeister, son-

dern auch neue Freunde findet und neue Genüsse, — ich weiss es aus eigener Erfahrung, wie in euren Jahren das Leben scheinbar aufs neue erwacht, und wie man in einem ersten Verlangen nach höherer Liebe die Sinne erleuchtet und das Herz offen fühlt.

Man will wohl behaupten, dass ihr in diesem Alter nicht viel davon fühlt. Oder vielmehr: ihr fühltet es wohl, doch bliebe es allein bei der Sehnsucht. Ihr zaudertet, ihr wüsstet nicht wohin, suchtet vergebens nach einem Halt, und da bald der eine vorgibt dies zu glauben, bald der andere dies zu wissen, so kämt ihr schliesslich dahin, nichts zu glauben und nichts zu wissen, als was nun einmal zu eurer gesellschaftlichen Wohlfahrt gehört.

Ich glaube das nicht. Ich glaube, dass eine Mode des Zauderns euch anwehen mag, ein vorübergehendes So-tun, als gäbe es nirgends Festigkeit: doch ihr seid jung, ihr fühlt das Begehren der Jugend in euch aufwallen; und ich sage euch, darin liegt die Bürgschaft zukünftiger Sicherheit, darin liegt Festigkeit.

Das Verlangen, das in jedem jungen Körper erwacht, ist Sehnsucht nach dem Gemeinschaftsleben.

Ich sage euch warnend, dass sich der Trieb des Blutes und der Sinne in eine Richtung ableiten lässt, die wohl ein Teil, aber nicht das Ganze ist.

Ich sage euch warnend, dass, wer den Teil erwählt statt des Ganzen, eine Torheit begeht, die er lebenslänglich bereuen wird.

Aber wie sie sich auch äussere, in unweiser Sinnlichkeit oder in dem weisen und wohlberatenen Trieb, langsam und völlig der Sehnsucht nach Gemeinschaft, die die Natur in uns legte, nachzugeben, — wie sie sich auch äussere: diese Sehnsucht ist das Leben, und der rate ich euch zu folgen, nicht unweise, sondern weise.

IX

Mein Rat stellt euch vor die denkbar schwierigste Aufgabe.

Wie, jenes Natürlichste, durch das ihr empfangen und geboren seid, worin viele von euch, wie ich hoffe, einen Teil ihrer Jugend nach Kräften rein gelebt haben, — dazu zurückzukehren, besser noch: darin zu bleiben, diesem mit weisem Berat und fürs ganze Leben die Kräfte zu weihen, die nun in eurem Jünglingstum in euch aufwallen, und die nichts anderes sind als das schreiende Verlangen nach diesem Natürlichsten, das sollte so schwer sein?

Ja, das i s t so schwer, und darin habt ihr eine Lebensaufgabe.

Versteht mich recht: ich sage nicht, dass ihr dies oder das werden sollt. Folgt darin eurer Berufung; wenn ihr die nicht habt, eurer Veranlagung; wenn sich die nicht ausspricht, Rat oder Umständen, — alles ist gut, und alles kann gut getan werden; doch

sage ich euch: was ihr auch werdet, und wo ihr auch steht, bewahrt die Reinheit eurer Gemeinschaft mit andern.

Ihr habt euer Gefühl, ihr habt euren Verstand, ihr habt die Erfahrung eurer Jugend. Lasst von dem Gedanken nicht ab: dies ist meine Lebensaufgabe.

Und dann, sage ich euch, werdet ihr merken, dass ihr einen Kampf aufgenommen habt, der alle eure Kräfte erfordert.

Nichts ist heutzutage so entartet wie das Gefühl für das Gemeinschaftsleben.

Es gibt keine krassere Karikatur des Gemeinschaftslebens als unsere heutige Gesellschaft.

Tragt euer Herz und euren Verstand, euren Willen und eure Weisheit in die Gesellschaft, so wie sie nun geworden ist, und ihr werdet merken, dass euer natürlichster Trieb wie der Diamant in der Schleifmühle geschliffen werden wird.

X

Sagt mir nun jemand: du lehrst uns das Gemeinschaftsleben, und gleichzeitig, dass unser Leben Streit sein soll: wie geht das an? — so gebe ich zur Antwort: das Wesen unseres Lebens ist Gemeinschaft, ganz gleich ob es Friede sei oder Streit. Jedoch in unsern Tagen ist alles Streit.

Allein: ihr sollt den Streit führen wie einer, der

das Gefühl natürlicher Gemeinschaft in sich trägt.

Ihr müsst streiten wie einer, der weiss, dass er und seine Kinder und seine Kindeskinder stets mit den Menschen, mit welchen er streitet, in Gemeinschaft leben müssen.

Ihr dürft, während ihr den Streit führt, nie eure Person, oder eure Familie, oder eure Klasse, oder euer Interesse im Auge haben, nur einzig und allein jene Gemeinschaft, die ihr in euch fühlt, und die euer Ziel sein soll.

Ihr müsst den Streit unerbittlich führen, wo es dieses Ziel gilt, doch im übrigen duldsam und mitleidig.

Und wenn ihr also streitend eure zufälligen Gefühle und Wünsche und das eine Verlangen, das von Natur in euch ist, auseinanderzuhalten lernt, dann wird euch der Streit den einzigen Frieden bringen, den Menschen erlangen können, den Frieden mit euch selbst.

XI

In ihrem immer gleichen Kreislauf bringt die Natur durch ein und denselben Gemeinschaftstrieb, in welchem das Kind mit der Mutter lebte, den Mann zur Frau, aus welcher das Kind wird.

Und ein und dasselbe Gemeinschaftsgefühl durchdringt Mann, Frau und Kinder; und jede Familie ist ein Kern des Gemeinschaftslebens.

Nicht im Sinne einer patriarchalischen Ordnung wie einst.

Auch nicht, als sollten Gesetze und Sitten der Familie denselben Platz sichern, den sie früher einnahm: als ersten Körper des Gemeinschaftslebens, welchen der Mann im Volksganzen vertritt.

Sondern so, dass jede Familie die erste Schule des Gemeinschaftslebens ist, in welcher jedes Glied die Kunst erlernt, die es bald darauf an andrer Stelle wird anwenden müssen.

Jedes Glied der Familie steht für sich als ein Schüler in der Kunst des Zusammenlebens, und nicht immer sind die Eltern, nicht selten ist das Kind darin überlegen.

Doch wer immer das Glück hat, sich täglich darin zu üben, zeige seinen Wert und sein Vermögen überall, wo er mit Menschen zusammenkommt.

XII

Die Arbeit ist der grosse Mittler.

In gemeinsamer Arbeit sorgt die Menschheit für ihren Unterhalt, und durch sie verkehren alle, die daran teilnehmen, in tätiger Gemeinschaft.

Wohl dem, der diese Schule täglich durchmacht. Weh dem, der sich ausschliesst.

Denn wer nur nimmt und nicht auch gibt, dem fehlt die Wechselwirkung, die lebendig hält.

Fragt nicht nach Talent, wo jedes Talent brauchbar ist und durch die Gemeinschaft geweiht wird.

Nicht die Arbeit oder die Art der Arbeit, sondern das Zusammenleben, welches die Arbeit ergibt, macht euch glücklicher.

Wie oft habe ich Jünger angetroffen, die das Dichten höher bewerteten als irgend etwas anderes, — und nur einmal einen, der das Dichten liess für das andere, das er besser tat.

Doch wurde der eine glücklich im Gemeinschaftsleben, aber die anderen blieben unglücklich.

Dichten — heisst es dann — sei schöpferisch. Toren, die ihr noch nicht herausfandet, dass jede Arbeit Erschaffen ist, denn Arbeit ist Leben, und Leben ist Zusammenleben.

Das Gemeinschaftsleben ist die Schönheit, die geschaffen werden muss. Sie ist in euch, und ihr seid in ihr, so ihr sie nicht für Geringeres lasst.

Hütet euch, in denen, die euch entgegentreten, etwas anderes zu sehen als Freie und Unabhängige.

Hütet euch, anders zu sein als frei und unabhängig, wem gegenüber es auch sei.

Dies ist das Gesetz, wenn ihr ein Gesetz wollt, und in diesem seid ihr unüberwindlich.

DAS BEURTEILEN VON GEDICHTEN

ES war der schwierigste Augenblick meines Lebens, als ich einsah, dass ich fortan selber würde entscheiden müssen, ob meine Gedichte gut oder schlecht seien. Allzugern hatte ich in meiner Jugend das Beurteilen einem anderen überlassen. Und auch jetzt noch — käme ein Engel vom Himmel und sagte: wirf all deine Künstlerzweifel auf mich —, ich wollte ihn umarmen und ihm alles überlassen.

Denn das Dichten und das Nacherzeugen eines Gedichtes, um es zu beurteilen, sind zweierlei Tätigkeiten. Nacherzeugen sage ich, denn es handelt sich um nichts Geringeres. Man kann einem Eindruck nach urteilen; doch ehe nicht dieser Eindruck ein Bild des ganzen Werkes in uns aufruft, können wir nicht sagen, dass das Werk in unserm Urteil enthalten und somit begriffen ist. In jedem andern Fall handelt es sich um Meinungen und nicht um ein Urteil. Schwache, zufällige Eindrücke erwecken Meinungen, bald diese, bald jene, und so kann es geschehen, dass man über ein Gedicht heute dies, morgen etwas anderes denkt, ohne ein Urteil darüber zu haben. Die meisten Menschen leben in Meinungen, die sie beibehalten, solange ihre Umgebung sie teilt. Macht sich in ihrer Nähe eine andere, eine entgegengesetzte Meinung geltend, fangen sie an zu überlegen, neigen sich ihr zu und nehmen sie schliesslich an. Es gibt nur ein

Mittel, Meinungen zu umgehen, indem man das, was man beurteilen will, so in sich aufnimmt, dass man es völlig kennt.

Es gibt zwei Weisen, etwas zu kennen: die allgemeine und die besondere. Alles, was ich vom Menschen, vom Buch, vom Gedicht weiss, ist allgemeines Kennen, ein Kennen dessen, was alle Menschen, Bücher, Gedichte gemein haben. Doch diesem muss ein besonderes Kennen vorangehen. Mehrfach muss ich erst einen Menschen, ein Buch, ein Gedicht gekannt haben. Und dies besondere Kennen, das folglich Grundlage jedes Kennens ist, ist ganz anderer Art als das allgemeine. Es handelt sich bei ihm nicht um Beziehungen zwischen den Dingen, sondern um die Dinge selber: es formt sich keinen Begriff, der so und so viele Dinge umfasst, sondern ein Bild, das etwas Bestimmtes vertritt. Es arbeitet nicht mittels des Verstandes, der begreift, sondern mittels der Einbildungskraft, die nacherzeugt und sichtbar macht.

Auf diese Weise muss man ein Gedicht kennen, will man es beurteilen. Gründliche Kenntnis des Besonderen ist vor allem notwendig: das Gedicht muss in unserm Geiste aufleben wie ein Teil von uns selbst, unserem geistigen Auge sichtbar und immer gegenwärtig und fühlbar. Dann können wir alles, was uns der Eindruck gab, entbehren: wir sagen und singen es, als wäre es unser eignes: ja, wir hätten Lust, es selber zu schreiben, wenn es nicht schon bestünde.

Es handelt sich allein darum, ob wir zu dieser Freude des innerlichen Besitzens gelangen konnen. Glückt uns das nicht, dann liegt das Werk ausserhalb von uns und über uns. In diesem Fall werden wir schweigen. Doch wenn wir es besitzen, mögen wir aussagen, was wir davon halten und fühlen.

Ich sprach nun bisher allein von solchen Gedichten, die innerliches Besitztum werden können.

Fügt einer Worte aneinander, nur weil sie seinem Ohr wohlgefallen oder weil sie ihm etwas äusserlich Wahrgenommenes bewahren, so ist es wahrlich nicht nötig und auch nicht möglich, daraus einen innerlichen Besitz zu machen. Nach dem ersten oberflächlichen Eindruck kennt man sie vollkommen. Um Inneres werden zu können und zu müssen, ist es erforderlich, dass die Gedichte im Innersten entstanden sind. Sie müssen wirklich Ausdruck sein, Ausdruck eines Inneren, und dies ist das erste und eigentlich das einzige Urteil, das sich fällen lässt: um so völlig Inneres zu werden, muss ein Gedicht ausschliesslich Ausdruck von Innerem sein, und als solches ist es gut und schön.

Also besteht die wesentliche Schönheitswirkung darin, dass man sich im Innern, d. h. in der Phantasie, mit dem Innern eines anderen vereinigt. Das Gefühl dieses Einswerdens nennt man Schönheitsgefühl. Es ist das vollkommenste aller Gefühle. Das Ding, welches dieses Gefühl erweckt, nennt man schön

Wenn ein Dichter ein Gedicht, jeder Künstler sein Werk macht, so erstrebt er die Gleichheit zwischen dem Eindruck, der Inneres wurde, und dem Ausdruck, der Inneres verbildlicht. In der Tat schafft er Gleichheit zwischen zweierlei inneren Zuständen. Den ersten, der an den Eindruck gebunden ist, kennt er allein; der zweite wird mittels des Ausdrucks auch Eigentum anderer. Jede derartige Gemeinschaft (sowohl die des einen Inneren mit dem anderen als auch jene des letzteren mit fremdem) ist eingebildete Gleichheit.

Eingebildete Gleichheit ist das schöpferische Prinzip, ohne welches die Welt ein Chaos wäre. Alles, was gut und schön ist, findet darin seinen Ursprung. Alles, was man Wahrheit nennt (auch mathematische), ist nichts anderes als ihre offensichtlichen Beweise.

Der Künstler schafft durch sie: der Beurteiler wiedererkennt sie und spricht darüber.

Eine andere Kritik gibt es nicht, aus dem einfachen Grunde, weil in der Kunst nur wichtig ist, ob und wie und wie weit dieser Gleichheits-Traum Ausdruck fand.

Die erste unmittelbare Wirkung eines Gedichtes liegt in seinem Tonfall. Das besagt nicht, dass man einem Vers lauschen müsse wie einer Zusammenstellung künstlich aneinander gereihter Klänge; doch als

Stimme, als rhythmisch aufklingende, innerlich bewegte Stimme muss man ihn anhören. Rhythmus, Bewegung und Stimme gehen unmittelbar auf uns über und werden im gleichen Augenblick von uns nacherzeugt. Das heisst: wir sprechen, ohne nachzudenken, den Vers nach.

Sobald sich dieses erste Nacherzeugen vollzog, sobald also zwischen uns und dem Dichter eine so tiefe Gleichheit entstand, dass wir gewissermassen an seine Stelle treten, teilen wir sein Schönheitsgefühl und finden sein Gedicht schön.

Doch kann es auch geschehen, dass uns der Gedanke an Schönheit nicht sofort bewusst wird. Je tiefer wir unter dem Eindruck stehen, um so länger wird das Bewusstwerden, das Urteil ausbleiben. Es gibt Menschen, die niemals urteilen. Sie fühlen des Dichters innere Bewegtheit und nehmen an ihr teil. Sie wissen vielleicht nicht einmal, dass die Vereinigung mit dem Dichter eine besondere Freude erzeugt. Doch enthält sowohl ihr Gefühl als auch das klangvolle Wort des Dichters diese Freude. Sie ist der Beweis, dass die Vereinigung stattgefunden hat, und ihr entsprechend fällt das Urteil aus.

Das ist der Grund, weswegen Wordsworth das Schönheitsgefühl als „overbalance of pleasure" auslegte. Pleasure, im Sinne von Freude, ist das untrügliche Zeichen, an dem man gute Gedichte erkennt.

Viele Menschen meinen, sie müssten ein Gedicht, das sie zum erstenmal hören, sofort begreifen. Sie mühen sich ab, den Sinn der Worte festzuhalten, und sind enttäuscht und unzufrieden mit sich und dem Dichter, wenn ihnen das nicht gelingt. Sie vergessen, dass ein Gedicht auf die Einbildungskraft wirkt und dass der Eifer ihres Verstandes die wahre Wirkung behindert. Es ist sehr gut möglich, dass beim ersten Lesen nichts anderes in uns geweckt wird als ein gewisses Entzücken am Klang; doch das ist viel, da wir überzeugt sein können, dass dies noch unzergliederte Entzücken das Gedicht selber ist, wohl zu verstehen so, wie es sich nur unserm Ohr offenbart. Dadurch ist uns alles andere näher gerückt, auch wenn es uns noch nicht bewusst geworden ist und wir es noch mehrmals lesen müssen, um es uns bewusst zu machen.

Gerade darum, weil ein Gedicht keine Mitteilung an den Verstand ist, und wir trotzdem ein Urteil, d. h. ein Verstandesurteil darüber abgeben wollen, gerade darum müssen wir vorsichtig sein und die lauschende Einbildungskraft nicht hemmen. Die Einbildungskraft lauscht, unaufhörlich, und lauschend schaut sie: sie macht sich das Gedicht zu eigen, und wir kennen es, sobald sie sich mit ihm einsgeworden fühlt. Mittlerweile achtet der Verstand nicht auf das Gedicht, sondern auf sie. Der Verstand merkt sich, was uns das Gedicht jeweilig empfinden lässt; er bewahrt die Erin-

nerung der verschiedenen Momente und hält sie bis zum letzten krönenden Augenblick fest, wenn die Phantasie das Gedicht überblickt und betrachtet. In *jenem* Augenblick übernimmt der Verstand die Aussage der Phantasie, oder richtiger gesagt: er fasst, was diese sieht und erkennt, in die Form eines Urteils. *Jenes* Urteil enthält alles. Es sagt in *einem* Satz aus, was der Verstand von dem Gedichte begriff.

Der Verstand übernimmt die Aussage der Einbildungskraft. Das heisst: was der Verstand in Worte setzt, ist dasselbe, was die Einbildungskraft erkannte; aber dennoch ist zwischen dem Erkennen der Einbildungskraft und der Aussage des Verstandes noch ein Unterschied. Der letzte Moment, in dem die Einbildungskraft das Gedicht ganz und gar überschaut, ist nämlich das Ende einer Reihe von Momenten. Alle vorigen sind im letzten aufgehoben und darin enthalten. Für die Einbildungskraft sind sie im letzten; nun sie ihren Weg dahin zurückgelegt hat, ist sie am Ziel und kümmert sich nicht mehr um das, was voranging. Doch der Verstand nahm jede Einzelheit wahr. Diesem ist daran gelegen, auf *seine* Weise das Gedicht zu durchleben und in sein Urteil aufzunehmen. Er besitzt die letzte Aussprache der Einbildungskraft, trägt aber auch zugleich die Erinnerung der vorangegangenen Erfahrungen. Nun geht er denselben Weg zurück, reiht einen Moment an den anderen, zeigt schliesslich in einem Kreislauf, der

— vom innerlich geschauten Bilde bis zum äussersten Eindruck — alle Stadien der Berührung mit dem Gedicht zusammenfasst, alles, was die Einbildungskraft durch das Gedicht erlebte. Er zeigt es in einer Zusammenstellung, die zugleich die Erfahrung der Einbildungskraft und die Reihenfolge seiner eigenen Gedanken aufzeigt. Was die Einbildungskraft sah, macht der Verstand begreiflich.

Dies ist nach meiner Meinung die einzige Weise, Gedichte, sei es die von anderen oder unsere eigenen, beurteilen zu können.

ÜBER DAS SPRECHEN VON GEDICHTEN

LAIEN finden die Art, wie Dichter ihre Gedichte vorlesen, meist eintönig. Gewöhnlich wird erwartet, dass sich alle Gefühlsregungen, welche das still gelesene Gedicht weckte, oder — wie man glaubt — wecken könnte, beim Vorlesen in der Stimme und den Gebärden des Dichters ausdrücken würden. Man will ihn ergriffen sehen oder leidenschaftlich; oder: man will die Klangschönheit geniessen; jedenfalls soll er mit dem, was sie seinen Vortrag nennen, Eindruck machen.

Der Dichter tut aber nichts von all dem. Er liest die Worte seine Gedichtes g l e i c h m ä s s i g, und mehr nicht. Er liest in der festen Überzeugung, dass das Gedicht allein als einfach ausgesprochene Worte, in der Anordnung, in der er sie niederschrieb, seine Wirkung tun wird. Was der Laie Vortrag nennt (im Sinne von Deklamation), ist ihm zuwider.

Ich sagte, der Dichter liest gleichmässig. Und wer einen Augenblick nachdenkt, wird ausrufen, dass das nur natürlich sei. Was unterscheidet denn Verse von Prosa? Nur das Gleichmass, in dem diese geschrieben sind. Wer sie kennen oder kundgeben will, muss zu allererst vom Massgefühl erfüllt sein. Er muss wissen und fühlen, dass jedes Gedicht eine der unzähligen Äusserungen des Massgefühls ist, welche Dichter schufen. Er muss jene Art der Äusserung

schön finden, er muss für diese neue Schattierung des Eintönigen Liebe fühlen und von den Laien, die ihm lauschen, verlangen, dass sie die Schönheit dieses Eintönigen anerkennen lernen.

Ein Gedicht ist kein Musikstück, und auch keine oratorische Kundgebung. Gewiss kann eine wohllautende Stimme mit dem Vortrag von Gedichten Sängertriumphe gewinnen; doch beweist das noch nicht, dass diese Stimme die Gedichte gut zu sprechen versteht. Man wird diese Stimme ebenso bewundern, wenn sie schlechte Verse spricht. Gute Gedichte werden vielleicht in der Schönheit dieser Stimme nicht zu ihrem Recht kommen. Ist aber das Sprechen von Gedichten nicht die Aufgabe des Sängers, fällt sie noch weniger dem Redner zu. Wenn der Redner seine Berufung gut versteht, macht er seine Kunst dienstbar, um seine Überzeugungen andern zu übermitteln. Nicht das Massgefühl — selbst wenn er seine Überzeugungen in Versen vorträgt — ist ihm die Hauptsache. Im Gegenteil: Hauptsache ist ihm Vergewaltigung unseres Massgefühls. Er will uns für Überzeugungen gewinnen, die nicht die unsrigen sind: er will uns für kürzer oder länger dem ruhigen Vertrauen in unsere eigenen Gedanken entreissen, um uns — aus unserm eigenen Zentrum und Mass gebracht — in dem seinen ruhen zu lassen. Wie anders verhält sich der Dichter! Er sagt sein Gefühl, er zeigt seine Bilder in solch massvoller Gebundenheit,

dass jederman sie geniessen kann, auch ohne sie zu teilen. Er scheint zu sagen: seht, dies sind Gedanken, Bilder, Gefühle, die nicht die euren sind; aber findet ihr nicht, dass sie in der Schönheit, mit der sie vor euch erscheinen, ein Recht auf Dasein haben, auch für euch? .

Um ein Beispiel zu nennen: ob wir katholisch sind oder nicht, in Vondels „Altargeheimnissen" stehen Verse, die man in jedem Fall schön finden wird. Aber stösst man in Vondels „Bespiegelungen" oder in ebendenselben „Altargeheimnissen" auf jene Stellen, wo der Dichter seine mit Kraft und Beredsamkeit vorgetragenen Ideen in Verse gebracht hat, so wird der Katholik zustimmend nicken, während sich der Andersgläubige auflehnen wird. Der Dichter, der sich für etwas Bestimmtes einsetzt und uns durch seine Beredsamkeit gefangen nehmen will, ist nicht das — fühlt man wohl —, was schlechthin unter Dichter verstanden wird.

Nun also, macht man im Begriff Dichter solche Unterschiede zwischen dem eigentlichen Dichter und dem Redner, dann hat ein echtes Gedicht, das als oratorische Kundgebung gesprochen wird, wahrhaftig nicht die rechte Vortragsweise gefunden.

Jedes Gedicht ist Klang, lebendiger Klang; doch wollen wir es nicht wie ein Musikstück vorgetragen hören. Jedes Gedicht ist Sprache, menschliche Sprache; doch wollen wir es nicht als Ansprache vor-

getragen hören. Und dennoch sind diese beiden Vortragsweisen, die des Sängers und die des Redners, so gebräuchlich, dass das Publikum bald durch die eine, bald durch die andere erzogen wird.

Ich führte schon an, dass diesen beiden gegenüber die des Dichters steht und dass diese meiner Anschauung nach die einfache und natürliche ist.

Das Gedichtwort — und also Klang sowohl wie Sprache — muss als an Mass und Zahl gebundenes Wort in erster Linie wie eine Schöpfung aus Mass und Zahl gesprochen werden.

Wir erwähnten als Interpreten von Gedichten bisher erst zwei: den Sänger und den Redner. Doch es gibt noch einen dritten, der, wenn ich ihn gut verstehe, beide in sich vereinigt. Ich meine den Schauspieler. Das lyrische Gedicht wird sein Mittel. Er mimt den Dichter und erzielt durch Stimme, Gebärde und sprachliches Vermögen eine Wirkung, die — vor allem auf ein grosses Publikum — unwiderstehlich sein kann. Selbst wenn seine Gebärden schlicht sind und er nur die Mittel des Sängers und des Redners anzuwenden scheint, geht noch von seiner stillen Schauspielkunst jener Zauber aus, der die Menge fesselt. Was sie fesselt, ist der gut gespielte Dichter, die Dichterseele, die im Spieler sichtbar wird, und man bewundert die unbegreifliche Macht, mit wel-

cher dieses Wesen die bekannten Mittel anwendet. Sein Organ, seine Sprache, — auch an sich selber, aber doch vor allem durch die Art, wie er sie durch unmerkliche Absicht beherrscht, durch das Sichhineinversetzen in den Dichter, was vielleicht nur ein Blick, eine Miene bekundet, — all das findet uneingeschränkte Bewunderung. Dem Spieler zuliebe lauscht die Menge und wird nicht müde zu lauschen, und wäre es das längste Gedicht.

Dies ist ein ehrlich gewonnener Triumph, den der Dichter aufrichtig würdigt und anerkennt. Jene vielen Hörer lauschen doch wenigstens dem nie gelesenen Gedicht. Sie werden doch zum mindesten in die Traumwelt aufgenommen, die ihnen der Dichter erschliessen wollte.

Ja, aber gebt acht! Worauf, denkt ihr nach eigener Erfahrung, fällt das Licht? Auf jene Traumwelt? Oder auf den Schauspieler?

Seid versichert, ein Schauspieler, den man von seinem Vortrag abtrennen kann, ist keiner. Es gehört zu seiner Kunst, und es ist nicht nur sein Verdienst, sondern seine Pflicht, dass er sich mit der Rolle, die er wählte, identifiziert. Nun wählte er die Rolle des Dichters, und es ist billig, dass er an sie gebunden bleibt.

Aber eben das ist auch der Einwand, den der Dichter gegen jede Art Vortrag macht, welche im besten Falle der Schauspieler ausübt. Sie kommt

dem Interpreten zugut und nicht dem Gedicht. Sie ist eine Kunst für sich, und das Gedicht ist ihr Anlass. Sie ist eine Kunst für sich, die als solche vom Publikum gewollt und bewundert und verstanden wird. Und das Publikum, das einem Dichter lauscht, der seine Gedichte auf eintönige Weise liest, sagt in naiver Natürlichkeit: O nein, deine Gedichte trägt der andere viel besser vor.

Der Laie, der dem Vorlesen eines Dichters lauscht, macht aber noch andere Einwände. Es fällt ihm auf, dass der Lesende die Kadenz seiner Verse fühlen lässt. Die Kadenz: das Wiegen des Taktes, das Auf und Ab des Verses, scheint er beim Sprechen absichtlich hervortreten zu lassen. Man könnte sagen, dass er das Hoch und Tief der Versfüsse betone, dass er, wie man es nennt, skandiere. Das ist für ein Ohr, das nicht daran gewöhnt ist, ein kleiner Schreck, der sich erst nach längerem Lauschen legt. Scheinbar ist dieser Einwand ein anderer als der der Eintönigkeit. Aber er ist derselbe. Was sonderbar, hindernd, anfangs selbst komisch anmutet, ist in beiden Fällen das Versmass. Das Versmass ist eintönig. Das Versmass ist ebenfalls eine ausgesprochene Abwechslung von Hoch und Tief. Manche Gedichte wird man mehr eintönig, andere mehr skandiert empfinden, wenn auch in beiden Eintönigkeit wie Kadenz herausgefühlt werden können.

Lese ich Vondels bekannten Chor:

„O Christnacht, schöner als die Tage,"

so wird infolge der regelmässigen Abwechslung der Versfüsse, der gleichen Zeilenlänge und der einfachen Reimordnung vor allem die Eintönigkeit auffallen. Doch lese ich dann das nicht weniger bekannte:

„Auf, zieht auf, o ihr Luziferisten!"

aus dem „Luzifer", ebenfalls von Vondel, so ist ohne Zweifel die Kadenz das Ungewohnte.

Ich führe Gegensätze an, um den Unterschied deutlicher hervortreten zu lassen. Und nun kann man überzeugt sein, dass, während die meisten Vortragenden die ersten Verse eher pathetisch als eintönig und das zweite eher leidenschaftlich oder dramatisch vorlesen werden, der Dichter dies gerade vermeiden wird. Warum? Weil das Mass ihm die Hauptsache ist. Weil er weiss, dass Vondel selber diese Gedichte als Schöpfung seines Massgefühls angesehen hat.

Man muss die Geschichte der holländischen Dichtkunst im Auge behalten, um die Vorstellung nicht bizarr zu finden, dass ein Vondel aus Massgefühl dichtete. Welche literarische Bewegung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erst die süd-, dann die nordholländischen Dichter beeinflusste, ist allen bekannt. Es war die von Ronsard und den

seinen, die sich, als sie sieben an der Zahl waren, die Pleiaden nannten. Ein höherer Ton, ein festerer, edlerer Schritt waren die bezeichnenden Merkmale, wodurch sich ihre Dichtkunst von der vorhergehenden unterschied. Es bedarf keiner Hervorhebung, dass Ton und Schritt zuerst im Mass und Schnitt der Verse zu spüren sind. Erneuerung des Alexandriners, ursprünglichere Strophenform war dann auch die Losung dieser Dichter-Künstler. Ihr Einfluss war so gross, dass sowohl ihre Alexandriner als auch ihre Strophenformen von uns übernommen wurden, erst von Van der Noot in Brabant, dann von Jan van Hout und anderen im nördlichen Holland. Aber nun darf man nicht vergessen, dass, was in Frankreich Erneuerung des schon Bestehenden war, bei uns Einführung von etwas ganz Neuem bedeutete. Hier galt es vom Rederijkervers, der den mittelalterlichen Vers ersetzte, loszukommen und das, was man das französische Mass nannte, dafür anzunehmen. So wurde der Alexandriner mit seinen sechs Jamben eingeführt, der fortan von der vaterländischen Dichtkunst, die nun zur Blüte gelangte, nicht mehr abzutrennen war. Zuerst der Jambus — alle Versfüsse folgten, doch der Jambus als erster wurde das Merkmal unserer neuen Dichtkunst.

Vondel erlebte das Glück, eine Dichtkunst, wie sie Ronsard anstrebte, wirklich schaffen zu können. Doch brachte er damit ein Versmass in all seinen Mög-

lichkeiten zur Anwendung, das hier neuer war als in Frankreich.

Wer das bedenkt, wer erkennt, dass Vondel sich als Erneuerer des Masses fühlen konnte, der wird es nicht wunderlich finden, dass ich seine Dichtungen als Schöpfungen des Massgefühls ansehe.

Damit will ich nicht sagen, dass er nicht all jene Eigenschaften besass, welche den grossen Menschen und den grossen Dichter ausmachen. Wer nicht in sich selber alles erlebt, wird nicht Herr über die Gefühle anderer. Wer nicht selber ein Geist ist, wird nicht der Führer von Geistern. Aber wer Dichter ist als Herz und als Hirn, ist gleichzeitig Künstler. Und nicht weniger wichtig als Empfindungen und Gedanken sind ihm die Mittel seiner Kunst.

Wir sahen, aus wieviel Gründen Vondel gerade das Versmass als solch ein Mittel schätzen mochte. Fragen wir uns nun, ob nicht auch für uns seinen Wert behielt, was für Vondel so schwer ins Gewicht fiel.

Die holländische Dichtkunst — die auch zu anderen Zeiten nicht ohne Bedeutung war — erlebte ihre unvergängliche Blüte in Vondel. Sein Einfluss ist auch heutigentages nicht verschwunden; im Gegenteil: er lebte wieder auf.

Was Vondel als etwas Neues fühlte und aussergewöhnlich kräftig, erkennen wir als eine alles überdauernde Wahrheit: der Dichter, sofern er Künstler ist, ist ohne Massgefühl nicht denkbar.

Ich fürchte, dass die häufige Wiederholung des Wortes Versmass die Schulbank in Erinnerung bringt. Da lernten wir die verschiedenen Versfüsse kennen. Tik-tak, tik-tak, oder tik-tik-tak, tik-tik-tak, oder tak-tik-tik, tak-tik-tik. Das war höchst langweilig. Und schien sehr absurd. Denn hatte man die Verse eines heimatlichen oder eines klassischen Dichters auf diese Weise eingeteilt und, wie man's nennt, „skandiert", dann schien es, als könne sie kein vernünftiger Mensch in dem Harnisch hersagen. Der lebendige Vers wollte schliesslich doch noch ein wenig anders gesprochen werden als das Schema, und so fragte man sich, ob das scharfbegrenzte Versmass nicht eigentlich eine Erfindung des Lehrers sei.

Ich habe gegen die Erfahrung durchaus nichts einzuwenden. Sie war richtig. Aber auch wir haben ein höchst langweiliges Skelett, das wir nicht sehen und das wir in unserem eigenen interessanten Äusseren nicht einmal immer wiedererkennen würden.

Langweilig scheint einem die Eintönigkeit, absurd die Kadenz der Verse: gerade so langweilig und absurd sind wir mit unserem sich regelmässig bewegenden Skelett. Und dennoch, — dennoch ist sowohl in unserm Regelmass wie in dem unserer Verse das Leben, die Schönheit, die wir lernen müssen, zu sehen.

Der Dichter, der die Verse schreibt, lebt. Sein

Massgefühl ist gleichzeitig Schönheitsgefühl. Für den, der die Verse liest, gilt es, dieses Leben zu belauschen, diese Schönheit mitzufühlen und zu versuchen, ob der Mund wiedergeben kann, was innerlich vernommen wird. Dies letztere ist nicht immer möglich. Es erfordert eine reiche und biegsame Stimme. Aber dennoch ist es mir noch nie vorgekommen, dass einer, der die Verse wirklich hörte, sie mir nicht in der Hauptsache verständlich machen konnte.

Ich habe soeben unser aller Erfahrung gelten lassen. Nun will ich eine zweite, eine eigene mitteilen. Es ist unbegreiflich, wie wenig Menschen es gibt, die Ohr für Verse haben. Und das ist vor allem darum erstaunlich, da so viele Ohr für Musik besitzen. Ohr für Musik ist — wenn ich meinen Zeitgenossen glauben kann — die allergewöhnlichste Eigenschaft. Es gibt kaum Menschen ohne dies Ohr. Oder so wenige, dass sie sich schämen und nicht wagen, es einzugestehen. Aber Ohr für Verse! Man mag fragen, wen man will: die meisten werden sagen, dass sie nie darauf achteten. Andere werden antworten: jawohl, o gewiss, sehr wohllautend! Doch um die Probe zu machen, muss man ihnen ein Gedicht vorsprechen. Kommt keine schöne Stimme dazu oder ist das Gedicht seinem Stoff nach nicht sympathisch, werden es die wenigsten länger als eine Viertelstunde aushalten zuzuhören.

Was ist Ohr für Verse? Etwas ganz anderes als

das musikalische Ohr. Dies letztere ist für Töne empfindlich, für Tonwerte und Tonverhältnisse. Das erstere fühlt und unterscheidet mass-verbundene Worte. Da ein Wort nie ein Ton ist, kann in einem Gedicht nie von rein musikalischen Verhältnissen die Rede sein. Es enthält Wortverhältnisse, die Sinn und Klang enthalten, doch nichts mit Musik zu tun haben, und diese Wortverhältnisse sind Versfussregeln unterworfen, Regeln, die auch nicht ausschliesslich musikalisch genannt werden können.

Der Dichter strebt Wirkungen an, die sich mit Worten in solchem Verbande erreichen lassen. Eine unendliche Anzahl von Wirkungen, wobei es immer darauf ankommt, natürlich erscheinen zu lassen, was in Wirklichkeit bewusst und künstlich ist.

Potgieter vergleicht die Dichtkunst mit der Reitkunst: erst wenn die Worte gezähmt und ins Massjoch gespannt sind, führen sie den Dichter zu seinem Ruhm und Triumph.

Ohr für Verse haben heisst: den Tonfall und die Schattierungen von Worten im Massverband fühlen. Wer das kann, der geniesst in den Versen des Dichters Absicht und kann versuchen, sie anderen zu übermitteln. Wer beim Sprechen von Gedichten anderes übermittelt, steht — während er sich selber zeigt — dem Dichter im Licht.

Eine Dichtung ist massvolle Lebensbewegung in

Worten. Könnte man glauben, dass Lebensbewegung, welche es auch sei, geringer wird, weil sie massvoll ist? Oder sehen wir nicht vielmehr, dass Völker, dass Menschen erst dann zeigen, was in ihnen ist, wenn Schicksal und Leben sie binden und in festen Takt zwingen? Zeigt sich nicht erst dann ihr Adel? Die Kraft ihres Widerstandes, das Feuer ihres Aufschwunges, die Beredsamkeit und Bescheidenheit ihrer Überlegung? Wahrlich, waren die Götter nicht das Mass, das die Menschen sich gaben, welchem sie sich beugten und woran sie sich aufrichteten?

Doch gilt dasselbe von Worten: erst wenn die Lebensbewegung in ihnen massvoll wird, entfalten sie sich zu ihrer höchsten Kraft und ihrem höchsten Adel. Das Mass ist ein Zügel, der ihre Kraft vervielfältigt. Ein Sprungbrett, auf dem ihre Elastizität den höchsten Schwung empfängt. Eine Verengung wie bei einem Springbrunnen, durch welche der Strom des Gefühls zur Höhe aufstrahlt und als Regentropfen auseinanderbirst. Ein Weitwerden, dass er sich breitet wie ein See, nach allen Richtungen des Horizontes.

Erst massunterworfen, und nur dann, erhält das Leben, jedes Leben, auch das des Wortes, jenes Vermögen, das die eigentliche Macht des Lebens ist, das Vermögen, sich unendlich auszudehnen und zusammenzuziehen.

Regelmässiges, seiner Kraft nach nicht zu berechnendes Ausdehnen und Zusammenziehen ist das We-

sentliche des Lebens, und das ist es, was Rhythmus genannt wird, nicht nur von Künstlern, sondern auch von Männern der Wissenschaft.

Rhythmus ist massvolle Lebensbewegung, und die höchste Lebensbewegung ist massvoll. Auch in der Prosa ist ein Rhythmus; doch was tun Schriftsteller, wenn sich ihr Schönheitstrieb steigert? Unwillkürlich versuchen sie in der Prosa sich dem Verse zu nähern: sie trachten, sie dem Verse ähnlich zu machen. Sie fühlen, dass das, was unbewusst in ihnen wirkt, eine höhere Form der Bewusstheit hat. Sie möchten, während sie Prosa schreiben, über die Grenzen der Prosa hinaus in den bewussten Rhythmus des Verses gelangen.

Zuerst waren es deutsche Dichter, die diese Grenze zwischen dem Gefühlsrhythmus der Prosa und dem ausdrucksvolleren und bewussteren Rhythmus des Verses erreichten. Goethe, der ein Drama in Prosa aufsetzte und in Versen ausführte, muss schon alles davon gewusst haben. Aber der auf der Grenze lebte, war Hölderlin. Dort fand er seinen Hyperion, seinen Empedokles und manches seiner kleineren Gedichte. Novalis, der seine Hymnen an die Nacht als Prosa druckte, hatte sie teilweise in Versen geschrieben.

Später, in Frankreich, war es vor allem Baudelaire, der die Möglichkeit einer Prosa, welche das Innigste der Seele wiederzugeben vermag, in Erwä-

gung brachte. Er gab zu, dass sein Suchen danach erfolglos blieb. Andere suchten nach ihm. Aber niemand fand ausserhalb des Verses, was nur im Vers zu finden ist: den Rhythmus, die massvolle Lebensbewegung, die sich selber besitzt, kennt und äussert.

Der Vers ist höchster Ausdruck des Lebens, und das zeigt sich vor allem darin, dass er jenen tiefen Ernst seines Wesens im Spielerischen seiner Erscheinung aufhebt. Was ist seinem Anschein nach spielerischer als das Mass, der Tanz, worin wir nun doch gerade den wirklichen Ernst des Lebens erkannten. Aber wie könnte es auch anders sein, da doch alles, was wir Leben und ewig nennen, vorübergehende und vergängliche Schönheit ist, ein Mass, ein Rhythmus des Unaussprechlichen.

DICHTERTUM UND WIRKLICHKEIT

EIN Dichter, der nicht im wirklichen Leben steht, muss sich vorkommen wie ein Fisch auf dem Trocknen, oder wie ein atmendes Wesen, dem langsam, aber unaufhaltsam unter der Luftpumpe der Sauerstoff, den es zum Leben nötig hat, entzogen wird. Gute Dichter betrachteten darum auch meist ihr Verhältnis zur Welt als einen Austausch, bei dem sie von dieser ebensoviel beanspruchten, als sie ihr gaben. Unter keinen Umständen hätten sie dies Verhältnis anders gewünscht. Und kümmerten sich ihre Zeitgenossen nicht um ihre Dichtkunst oder die Dichtkunst im allgemeinen, so hielten sie es für ihre erste Pflicht, sich nicht etwa beleidigt zurückzuziehen und über Verkennung zu klagen, sondern ihr Bestes zu tun, um die Gleichgültigen zu gewinnen, — auch wohl für ihre eigenen Gedichte, unaufhörlich den Ton suchend, der auch die Härtesten und Gefühllosesten zu ergreifen vermag, — gewiss aber für die Gedichte anderer, vor allem der Grössten, die lange gestorben sind, doch darum nicht weniger vernachlässigt werden, die vor ihnen aber wenigstens den Reiz ihres Ruhmes voraus haben. Freudig traten sie ein für die Poesie, wie sie sie verstanden und anstrebten, und suchten, während sie vor dem Geiste ihrer Leser die Herrlichkeit der alten Dichtkunst wiederzubeleben trachteten, wenigstens ein Interesse für die spätere

zu wecken. Natürlich glückte es ihnen nicht immer. Oft wurden sie abgewiesen. Es gab mehr als eine Zeit, die einem Dichter, der gerade ihr sein Innerstes erschloss, nicht lauschen wollte. Doch auch dann haben sich die Besten unter ihnen nicht zurückgezogen. Nicht in selbstgefälliger Luftleere suchten sie den Nahrungsboden, der, wie sie wohl wussten, nur in dem Getriebe ihrer Umgebung gefunden werden kann. Doch während sie die Wurzeln ihrer Liebe und ihres Forschungseifers immer tiefer in die Welt, die sie verschmähte, senkten, rechneten sie — auf die Anerkennung der Gegenwart verzichtend — um so fester auf die der kommenden Geschlechter. Mit dem Körper der Welt in unverbrüchlicher und immer festerer Gemeinschaft, entwickelten sie sich, belauschten das Klopfen seines Herzens, teilten sein Streben und Beben und nahmen sich das Recht, sein Mund zu sein für die Zukunft. So wurden jene, die ihre Zeit oft am wenigsten anerkannte, dennoch ihre Vertreter. So geschah es, dass in ihren Liedern, Aussprachen und Dichtungen gestorbene Zeiten fortleben.

* * *

Wird sich ein Kind seiner selber bewusst, so leistet damit sein Bewusstsein die erste eigenmächtige Tat, — doch verschiedene Bewusstseinszustände gehen dieser voran. Sobald ein Geschöpf ein von

der Mutter abgetrenntes Leben zu führen beginnt, bekundet sich sein Fühlen als ein ausgesprochenes Wollen oder Nicht-Wollen, d. h. es unterscheidet. Wiederholen und Wiedererkennen machen ihm die Unterschiede bewusst. Aber erst die Sprache bindet das, was Eindruck und Erlebnis blieb zu einer Vorstellung. Jedoch auch dann, und selbst wenn in die gewonnenen Vorstellungen die eigene Persönlichkeit aufgenommen wurde, besteht der Begriff von der Persönlichkeit als eigen-gehörig und unveränderlich noch nicht. Das Kind braucht eine geraume Zeit, bis es sich als eins von vielen sieht. Es spricht von sich in der dritten Person, sogar besonders gern, noch eine ganze Zeit nachdem es lernte, das Wort „ich" mit sich in Verbindung zu bringen. Dieses Ich anzuwenden, dies Sich-bewusst-werden seiner selbst kostet Mühe. Es ist die selbständige Tat, durch die sich der neue Mensch von der Aussenwelt absondert, sich ihr gegenüberstellt, sich Geltung verschafft. Dass sie wirklich Kraft fordert und nicht die erste, sondern die letzte Tat eines erwachten Bewusstseins ist, erfuhr ich am eigenen Leibe, damals, als ich, achtzehnjährig, völlig kraftlos aus Fieberphantasien erwachte. Damals erlebte ich es, dass man seine „Ichheit" verlieren kann. Als ich nach und nach zu mir kam, dachte und sprach ich von mir selber wie von einem anderen: er hat Durst; gib ihm zu trinken. Erst mit dem Bewegen, mit dem freiwilligen

Stellungändern kam der Begriff: der „er" bin ich. Dann lernte ich wieder denken, so wie ich wieder laufen lernte, und niemals werde ich vergessen, wie neu mir damals die Welt erschien mit ihren Schneebergen in der Ferne. Nichts erfordert so viel Kraft als die Behauptung dieses „ich", aber mit ihm bildet sich auch erst die Welt als sein Gegenteil.

* * *

Beginnt ein junger Dichter sich zu äussern, so ist das ein sicheres Zeichen, dass ihm eine eigene Schönheit aufging, sei es in seinem Selbstgefühl, sei es in der Natur oder auch in beiden. Er sucht nach Bildern, um die Verwandtschaft zwischen beiden gestalten zu können. Was sein innerlicher Besitz war, formt er zu äusseren Bildern; die innere Bewegtheit wird die Seele des äusserlich Gegebenen. Ohne darüber nachzudenken, was er tut, bildet er sich eine Welt lebendiger Gestalten und fragt nicht, was dabei von ihm selber kommt und was von der Welt, die ihn umgibt. Er glaubt, dass er alles empfängt, aber auch alles ist. So lebt er in einer Einheit sich selbst schaffender Körperlichkeit, die er für unerschöpflich hält.

Inzwischen war jedoch der Strom, der in ihm entsprang, schwoll und weiterfloss — so dass er seine Quelle: Selbst und Welt aus den Augen ver-

lor —, an eine vorgeschriebene Entwicklung gebunden; er fand mit dem Selbstgefühl des Jünglings die Vorstellung, die sich dieser von der Welt bildete, fertig, nahm darauf beide in sich auf, liess sie in seinen Wellen zusammenfliessen, und vor sich ausgebreitet auf flacherer Grundlage, dehnt er sie, bis sie durchsichtig werden und verdunsten.

Darauf kommt die Zeit der Betrachtung. Nun sich der brausende Strom seines Lebens geläutert hat, nun sich die unendlich vielen Variationen seiner Vorstellungen vereinfachten und auf wenige zurückführen liessen, — nun sieht er die beiden übriggebliebenen Linien fast wie begriffliche Zeichen: Selbst und Welt.

Nun denkt er. In den Systemen der Philosophen sieht er, wie beide nach Einheit streben. Er spürt in der Sprache in wundersamen Kristallisationen ihren gemeinsamen und unlöslichen Widerspruch. Er begreift wohl, dass sie Gegensätze bilden, bilden müssen, aber ebenso, dass sie zueinander gehören, dass das eine ohne das andere nicht gedacht werden kann. Auch dass ein Denken nicht ausdenkbar ist, das diesen Widerspruch nicht kennt. Glaubt er an eine Einheit? Gewiss, denn er sieht immer wieder, wie sein eigenes Leben diese Zweiheit als Einheit fühlt, als Einheit erschafft, und wenn sein Leben — gerade so wie jenes Erschaffene — auch Vergänglichkeit in sich trägt, würde er es doch kein Leben

nennen, hätte es nicht wenigstens teil an einem Dasein, dessen unvergängliches Wesen das Leben ist. Also hinter seinem Einzeldasein, nein, auf eine unfassliche Weise damit verbunden — nicht ausdenkbar und doch gewisser bestehend als alles, was sich denken lässt —, erkennt er das eine Leben, die Einheit von allem Geschaffenen.

Also wäre der Dichter, der Denker, zum Glauben an eine Verborgenheit — zurückgekehrt? Er kann sich nicht vorstellen, dass je ein Mensch — geschweige denn er — ohne den Glauben an diese Verborgenheit lebte. Namen, nicht Wesenheiten waren andere. Und aus diesem festen Bewusstsein heraus wendet er sich wieder der Wirklichkeit zu, nun in einem neuen Dichtertum.

* * *

Der gereifte Dichter fühlt sich als Vertreter des Lebensmysteriums. Doch meine ich damit nicht, dass er es predigt. Was liesse sich auch in logischer Auslegung über ein Wesen aussagen, das man annimmt als unerkennbar und jenseits von aller logischen Auslegbarkeit? Wie liesse sich durch Mitteilung an den Verstand eine Schöpfung der E i n b i l d u n g s - k r a f t in anderen zuwege bringen?

Ich schreibe das Wort: Einbildungskraft. Doch glaubt nicht, dass ich damit etwas Minderwertiges

nenne. Das Geheimnis des Lebens, so es in uns enthalten ist, und so es unserm Verstande unbegreiflich bleibt, kann nur eine Schöpfung unserer Einbildungskraft sein. Das beweist aber auch, dass die Einbildungskraft unseres Wesens tiefster Grund ist. Man merke wohl: die zum Leben notwendige Einbildungskraft, die Einbildungskraft, ohne welche kein Mensch, mag er es wissen wollen oder nicht, seine Augen öffnen, seine Glieder bewegen kann, die Einbildungskraft, deren erste Äusserung der erste Lebensschrei ist.

Das von der Einbildungskraft erschaffene Urbild des einheitlichen Lebens deckt sich mit der Tatsache des geteilten Lebens. Der Traum des Lebens als ewig und notwendig deckt sich mit der Tatsache der Vergänglichkeit.

Wie soll nun der Dichter dieser Schöpfung seiner Einbildungskraft, diesem Urbild, das in allen Menschen schlummert, aber in ihm erwachte und nach Mitteilung lechzt, Ausdruck finden? Stellen wir die Frage anders: wie drückt sich die Einbildungskraft selber aus? Sie verbildlicht sich. Eine andere Antwort gibt es nicht. Wie das Leben lebt, indem es sich gestaltet, so die Einbildungskraft, indem sie sich verbildlicht. So wie nach unserm Glauben das Geheimnis des Lebens in seinen Gestaltungen Realität wird, kann es durch unsere Einbildungskraft verbildlicht werden.

Auf keine andere Weise lässt sich zwischen einem

ewigen unendlichen Leben und der Vergänglichkeit ein Zusammenhang denken. Und ebenso wenig lässt sich ergründen, welcher Art die Verbindung ist zwischen dem Lebens-Urbild, das die Axe unseres Dichtens ist, und dem, was in der Dichtung Gestalt gewinnt. Doch ist hier wie da das Wunder ein und dasselbe, und ob ein Gedicht Bedeutung hat, hängt davon ab, ob sich in ihm das eine und ewige Lebenswunder auf eine neue Weise offenbarte.

Darum braucht ein Dichter das Leben nicht zu nennen; ist seine Einbildungskraft rege, so offenbart er es unwillkürlich. Und dann ist es ihm nicht um ein Predigen, so sehr er die hohe Bewusstheit des Predigers schätzen mag, und nicht um ein Lehren zu tun, wenn er auch die Denkkraft des Lehrers bewundert, sondern einzig um die Offenbarung an sich.

* * *

Der wesentliche Unterschied zwischen dem Dichter und der Welt, deren Sinn sich ausschliesslich auf Begreifbares richtet, ist, dass dieser immer im Wunder lebt. Und könnte man von ihm bezüglich seines Verhältnisses zu einer Welt, die auf Verstand beruht, nichts weiter aussagen, als dass er ihr Gegenteil ist, so bewiese das nur, wie unentbehrlich er ist. Denn — und hier lässt sich eine wertvolle Zusammenfassung machen — : das Wunder des Lebens ist nichts ohne die

Formen des Lebens und die Formen des Lebens sind nichts ohne das Wunder.

Darum ist es das Natürlichste von der Welt, wenn ein Dichter sich dafür einsetzt, die Anerkennung seiner Zeitgenossen für die Dichtkunst und für seine eigenen Gedichte zu gewinnen: denn er und sie sind ohne einander dunkel und leer. Was aber formte zuerst das Lebensbild des Dichters? Die irdische Welt, in welcher er lebt: ihre Gegenwart und die Zeichen ihrer Vergangenheit in der Erinnerung, die Erwartungen ihrer Zukunft in Kopf und Herz ihrer Bewohner. Was interessiert ihn an ihr? Ihre Entwicklung. Was fordert ihn heraus? Der Streit des einen Prinzips gegen das andere, der zur Achse wird, die ihre Entwicklung in Bewegung hält. Was hält seine Teilnahme wach in diesem Streit von Prinzipien? Der Geist des Geschöpfes, der stärker ist als der Zufall. Aber der Geist selber, wenn er Schmerzlosigkeit nicht verbürgt, worin sonst könnte er sein Gegenteil sehen als in der Gebundenheit der Vergänglichkeit, worin fände er sein Heil und seine Zuversicht, wenn nicht in der Kraft, die die Vergänglichkeit bekämpft, in der Liebe, die sie liebt! Und langte er damit nicht wieder beim selben Mysterium des Lebens an, von dem er ausging, bei dem unverwüstlich Seienden, das sich im Flüchtigen erkennt?

So nimmt der Dichter die Wirklichkeit in sich auf, — was aber wird in dieser Wirklichkeit jedes

Einzelwesen tun, wenn es sich nicht in den Anschauungen des Dichters verlieren kann? Wird es dahinschwinden, zusammenschrumpfen in seiner Einzelheit? Oder wird es sich lieber seines vielseitigen Zusammenhanges bewusst werden, des Zusammenhanges von Bespiegelungen, von Gefühlen und Geist, von Prinzipien, Entwicklungen und Fortleben? Ich meine, das kann keine Frage sein. Was wäre der Mensch, wenn er das, was der Dichter ihm vorhält, nicht in sich selber finden könnte, die endlose *Un*persönlichkeit seines Wesens!

Dieses Wunder der Unpersönlichkeit ist es doch, das den einzelnen befähigt, die Verwandtschaft mit seinen Vorfahren zu fühlen, mit allen Menschen der früheren Geschlechter; das ihn anspornt, sich Schätze zu erwerben, zu sammeln und zu vermehren, das ihn vom Menschendasein aus die Menschheit begreifen lässt. Es weckt in ihm den Wunsch nach Erben, treibt ihn dazu, Familie, Staat und Gesellschaft zu gründen, lässt ihn sich keine Mühe verdriessen, um die Kraft und die Dauer und das Glück von Unzähligen zu sichern, die er nicht kennt, von Völkern, die er niemals sehen wird, von Reichen, die erst nach seinem Tode erstehen werden. Was wäre der Mensch ohne dies Wunder!

Kraft dieses Wunders kann er sich selber als Mittelpunkt des Weltalls und zugleich als Staubkorn inmitten von Sternensystemen fühlen: eine Ewigkeit,

in einem mathematischen Punkte zusammengezogen, ein solcher Punkt erweitert bis zum Umfang einer Ewigkeit.

Dies unpersönliche Dasein, — das Leben, das dem Leben vorangeht und das doch des kleinsten Lebens Wesen ist, — dies fasst der Dichter in ein Bild. Und darin liegt sein Wert für die Wirklichkeit.

* * *

Es ist der Fluch unserer Zeit, dass es kein Zusammengehörigkeitsgefühl mehr gibt. Jeder einzelne verdorrt in seiner Einsamkeit, sei sie freiwillig oder aufgedrungen, und die Gefühle, welche die Zusammengehörigkeit schaffen, werden unterdrückt von dem Drang nach begrenzter Intellektualität. Alles Verstehen, alles Beherrschen des Begreifbaren vermag nichts, wenn die Triebfeder jener Einbildungskraft erlahmte, wenn uns ihre Beweglichkeit fehlt, welche Ruhe und Weite schafft, wenn der Zufluss milder uneigennütziger innerer Bewegtheit aufhört, wenn wir uns nicht mehr sehen als Teil im Weltall, sondern stets: uns selber bei unsern kleinen Augenblicksaufgaben. Wir sind gemeinsam in der Ewigkeit, du und ich, wir und alle, Lebende und Gestorbene, — und die Ewigkeit ist nicht eine endlos lange Zeit, die sich nur mühsam denken lässt, sondern das Gefühl der Zeitlosigkeit, das jeder in sich

trägt, in welchem er am glücklichsten ist. Wer in Zeitlosigkeit lebt, ist ewig, lebte er auch nur einen Augenblick. Trachtet danach, darin zu leben: das ist es, wozu jeder Dichter ansporn, weil nur aus diesem Gefühl die schöpferische Einbildungskraft geboren werden kann.

Ich glaube nicht, dass in all diesen Betrachtungen etwas Unverständliches ist. Wo sie vom Verstand, wo von der Einbildungskraft eingegeben sind, zeigt sich deutlich genug. Aber auch um wieviel wertvoller die Einbildungskraft ist als der Verstand, um wieviel gesunder zudem in unserer Zeit, die alles bis auf die letzte Spannkraft des Körpers dem Verstande opferte. Einem Kultus der Einbildungskraft und der Gesundheit möchte ich euch zuführen, und dann erst, wenn beider Wirkungen in euch gären, würdet ihr verstehen, was ihr an den grossen Zeiten der Kraft und Kunst so sehr bewundert. Einbildungskraft und Gesundheit, die nicht dulden, dass sich die Hand — nicht nur die des Künstlers, sondern auch des Arbeiters — an verstandanspannenden begrifflichen Tüfteleien abnutzt, sondern sich immer ruhig und immer grosszügig, immer sichtbar und immer körperlich in froher Bildersprache auslebt, — einer Bildersprache mit einem tieferen Sinn und einem reicheren Gehalt als all eure armselige Blutlosigkeit. Die Schönheit ist etwas ganz Einfaches: sie ist das natürliche Leben massvoll bewegt.

DAS VERBORGENE LICHT

WIR machten dem grossen Zauberer einen Besuch. Diesmal war er in Stockholm. Der Müllersohn aus Leiden, der seinerzeit in der Stadt, wo er lebte, mit ansehen musste, wie seine Einrichtung verkauft wurde, besitzt seither in allen Hauptstädten Paläste, und die sogenannten Könige und Kaiser sind dort neben ihm recht uninteressante Persönlichkeiten. Das Königliche Schloss zu Stockholm ist gewiss ein imposantes Gebäude. Seine Einfachheit ist so auffallend, seine Proportionen drücken solch reines Gefühl aus, es ist sowohl in den Abwechslungen und Verteilungen seiner horizontalen und vertikalen als auch seiner geschwungenen Linien so ruhig gehalten und so vornehm in seiner Schlichtheit, dass es eine Freude ist, so oft man sich zurückwendet, sei es von der Stadt aus oder vom Wasser, und man gern die Idee des Königlichen mit ihm verbindet. Zudem hebt das Reichstagsgebäude gleich daneben, jener unruhigere, schwerere Bau einer bürgerlicheren Nachahmung aus unserer Zeit — gesetzt, dass man auch in dem Schloss eine Nachahmung sehen will —, der immer aufs neue dagegen absticht, seinen Adel doppelt hervor. Ja, sicherlich ist es wert, dass es ein König bewohnt, sei es auch einer des zwanzigsten Jahrhunderts. Und als wir zufällig den jetzigen Träger der Krone, Gustaf V., mit seinen badensischen Gästen vorfahren

sahen, wurde unser Gefühl, etwas Vornehmem gegenüberzustehen, glücklicherweise nur wenig gestört. Der schöne Aufzug mit den blau und gelb flatternden Federn der Reiter, den eleganten Landauern und den flinken Vorreitern erregte bei der zusammengelaufenen Menge das Vergnügen, welches solch farbiges Schauspiel immer bietet, — doch während dieser Aufzug nicht allein farbig, sondern auch von einer anmutigen Leichtigkeit war, haftete auch der Menge nichts von dem Groben an, das bei solchen Gelegenheiten in anderen Hauptstädten störend wirken kann. Hüte und Mützen wurden gelüftet, ein kurzes Gemurmel wollte hier und da als ein Gruss aufsteigen, der unterdrückt wurde, und nach einem Augenblick höflicher Stille gingen die Menschen wieder ruhig auseinander.

Nichts könnte besser beweisen, dass ein Volk keinen König mehr braucht, als solches Benehmen. Wer seinen König hinrichtet, der kann ihn nicht entbehren. Wer ihn nicht nötig hat, der grüsst ihn mit einem Neigen des Kopfes. Doch ich will mich bei diesem, vielleicht oberflächlichen Eindruck nicht aufhalten. Alle Eindrücke von Bewegtem, Vorbeigehendem sind nur Spiegelungen, und wer ihnen Namen findet, tut es nicht um ihrer selbst willen, sondern verfolgt damit andere Absichten. Dem Schlosse schräg gegenüber an der anderen Seite des Wassers steht das Museum. Ich gab nicht acht, welcher Art der Bau ist: ich

wusste, dass mich drinnen ein König erwartete. Ihn grüsst man am liebsten mit Stille und dadurch, dass man für ihn allein Augen hat. Wem wäre es eingefallen, Rembrandt zu töten? Er herrscht, und nun so mächtig, dass, sollten morgen seine Bilder verschwinden, seine Macht noch immer anwachsen würde. Denn er hat es verstanden, sich zu solch königlichem Teil unseres Geistes zu machen, dass ihn die Menschengeschlechter, je weniger er äusserlich auffindbar wäre, um so inbrünstiger in sich suchen würden. Tretet ein: dort hängt ein Stück Leinwand von dem, was ein grösseres Gemälde war, und das Stück scheint unvollendet. Die Bürgermeister seiner Stadt, die es für ihr Rathaus bestellten, wiesen es zurück; ein holländischer Geistlicher nahm es mit nach Schweden; nun hängt es dort im Museum zu Stockholm. Was es ist? Ein für den Zuschauer verborgener Brunnen von Licht, der eine Verschwörung bestrahlt.

Wo ist das verborgene Licht, die kleine Lampe, die Seele dieser Zusammenkunft? Sie muss mitten auf dem langen Tisch stehen, vor dem Dickkopf, diesem Dicksack, der uns seinen dunkel-braunroten Rücken zukehrt, während er von dem Platz aus, wo er sitzt, nach vorn reicht, den Arm mit der flachen Schale ausgestreckt; aus seiner anderen Hand wächst, in gleicher Richtung, das Schwert, bei welchem er schwört. Sein breiter Kopf mit der fest herabgezogenen runden Kappe verbirgt das Licht vor uns. Links

neben ihm, tiefer, sitzt ein Mann, der eine Hand hochhebt: sein Kopf reicht nicht halb über den Rand des Tisches, seine Finger sieht man noch über dem Arm des Nachbarn. Rechts neben diesem hat sich ein Jüngling erhoben. Dieser neigt sich ein wenig, wie die anderen: wahrscheinlich ist er jung, hat etwas von einer Frau, Rock, Wams mit geschlitzten Ärmeln, Halstuch, runde Wange, Haar wie geflochten. Ein dunkles Trio mit noch dunklerem Gerät hinter sich. Nichts auf dem ganzen Bild ist so dunkel wie der Vordergrund. Doch an der andern Seite des Tisches, links, dort, wohin die zwei langen, thront der breite Einäugige mit seinem schweren braunen Bart, auf dem Kopf eine Art Turban mit zwei Aufsätzen und einem Rand. Mitten vor ihm streckt eine Hand das breite kurze Schwert aus. Das blanke helle Schwert, auf das sich, dicht am Knauf, zwei unbewaffnete Hände legen: links die eines Geistlichen mit Kappe und eisgrauem Bart; rechts die der Wahrsagerin, der Weisshaarigen mit lichtlosen Augen und verbissenen Zügen. Andere Schwerter berühren es, das des Jünglings, der am meisten links steht: mit rotem Bart und schwärmerischem Augenaufschlag; — rechts das eines Unsichtbaren und das des Seefahrers, der zwischen der Wahrsagerin und dem frauenhaften Jüngling sein gewissenhaft-besorgtes Gesicht zeigt. Er hat einen runden Bart, Ohrringe, und trägt ein flaches Hütchen wie

ein chinesisches Körbchen. Am rechten Ende des Tisches sind noch drei Personen: ein Vogeltypus mit zurückweichendem Kinn, um den Kopf einen niedrigen Turban, der auch ein Verband sein könnte; ein bartloses Männlein im Wams mit einer Bedientenphysiognomie; und uns am nächsten ein grausiger Geuse mit einer Mütze, der grinsend dasitzt.

Es wird eine wunderliche Beschreibung: mehr ein Ringen mit dem Andrang als ein Ausbilden. Doch kann ich nicht anders vorgehen. Ich fühle sehr wohl, dass meine Beschreibung unzulänglich ist. Ob das alles wohl einmal anders war? Oder nein, es darf nicht anders sein, aber ich glaube, dass das Wesentliche wo anders liegt. Das Wesentliche ist der verborgene Brunnen von Licht, der ein Wunder bewirkt. Welch dunkler Raum, welch gelbbrauner Hintergrund, welch rotbrauner Vordergrund. Welche Unvereinbarkeit in den Typen: der einäugige Fürst, der am ehesten einem persischen Satrap zu vergleichen wäre, der graue Priester — Germanen-Priester? —, die Seherin (siehe Tacitus), der ideale Jüngling — aus welchem europäischen Freiheitskampf? Und dann die Schiffer und Geusenfiguren, aus einer Wirklichkeit des sechzehnten Jahrhunderts. Wo liegt die Einheit?

Das Gemälde, von welchem dies Stück einen Teil ausmachte, soll die Verschwörung des Claudius Civilis gegen die Römer darstellen und wurde bei Rembrandt

für das Amsterdamer Rathaus bestellt. Es blieb nicht dort, und wenn die Bürgermeister es zurückwiesen, verstehe ich fast, warum sie es taten. Was mögen wohl die ehrwürdigen Väter von einem derartigen Unvermögen, in ihrem Geiste zu arbeiten, gedacht haben? Nämlich im Geist ihrer eigenen römisch-bürgerlichen Würde, wie sie auch Van Kampen in seinem Stadthaus aussprach. In ihnen war viel feste Mitte und wenig beflügeltes Äusserstes. Ihre Männer und Frauen mussten fröhliche und verständige, kräftige und fromme, doch immer ihrer selbst sichere und einigermassen nüchterne Bürger sein, Bürger-Fürsten wohl, wenn's drauf ankäme. Doch dieser Träumer, — oder was war er sonst? denn er gab ihnen wohl phantastische Geschöpfe als Vorväter, doch daneben ein Volk, das sie nur allzu gut kannten: den Janhagel von der Geusenflotte; — dieser Träumer, was meinte er damit, ihnen als Herrscher einen Einäugigen, als Würdenträger diesen Eisbart und dies Wahrsagerinnenprofil vorzuhalten; was hatten der edle Jüngling mit dem blutroten Schnurrbart und der possierliche Geusenmob hier zu schaffen? Beabsichtigte er eine Satire? Sprach er unter dem Schein eines Historienstückchens eine unangenehme Wahrheit aus? Oder, noch schlimmer, war in diesem Einäugigen mit seiner Tiara und seinen prunkvollen Kleidern vielleicht einfach der Anführer einer Geusenflotte dargestellt, war das priesterliche Äussere nur

Mummenschanz, die Kleidung ein Schauspiel, der Pöbel in seiner Rolle und auf seinem Platz: das Ganze ein Geusen-Eidschwur, der richtige Verband zur Befreiung des Vaterlandes?

Diese Wahrheit konnte den Bürgermeistern nicht erwünscht sein. Dazu waren sie um 1660 zu würdebeflissen.

Es ist eine andere Frage, ob sie wirklich so etwas in dem Bilde sahen. Doch wie's auch sei, von dem Bild geht eine Unruhe aus. Sie wollten die einfache, klare Wahrheit, nicht die des verborgenen Lichtes auf zweifelhaften Gesichtern. Ja, darin liegt die Einheit: das verborgene Licht, das Strahlen schiesst. Vom einen bis zum andern Ende des Tisches hat das Licht die Farben zerlegt und verfeinert und verschmolzen, so dass ein Spiel von Tönen entstand, das nirgends, vielleicht sogar nicht einmal in Rembrandts eigenen Arbeiten, seinesgleichen hat.

Fragment? O ja. Doch unvollendet? Eine Vollendung liegt in dem von links bis rechts und von unten bis oben vollendeten Farbenbild.

Tritt man vor das Gemälde, so fällt zuerst das Blau der Tiara auf. Blau und Braun in abwechselnden Streifen, ein weisslicher Rand von unten. Blau über der Schulter, Blausilber über der Brust des Claudius. Sein bläulicher Gürtel wird im Licht perlmutterfarben.

Im Vordergrund: die Dunkelheiten: Orange des

sitzenden Mannes, Braunrot von dem dicken Rücken, Rot, aus dem Blau hervorleuchtet, in den Schlitzärmeln des Stehenden.

Perlmutter ist auf und über dem Tisch an der höher liegenden Seite. Weissgelb ist der Mantel des Priesters, gelb-blau-silber ist Claudius, das höchste Goldgelb in dem Kleide der Seherin. Blau-gelb-rot, weinrot, im Wams des Bedienten.

Vor Claudius, unter der Hand der Seherin, neben der Stelle, wo die ziselierte Dose steht — und drüben, um den Becher vor dem grinsenden Geusen —, da sind die beiden Schatzkammern von Perlmutter.

Ich wüsste nicht, wie in diesem braunen Grund der Dreifarbenklang Blau-gelb-rot sich kräftiger, leuchtender und zarter entfalten könnte, als es hier geschah.

Das verborgene Licht glüht hier in der zweifelvollsten Dunkelheit.

BREITNER, KARSEN UND VERSTER

UNTER meinen Altersgenossen der holländischen Maler gibt es drei, denen ich für meine persönliche Entwicklung viel zu danken habe. Breitner, Karsen und Verster haben nacheinander so starken Eindruck auf mich gemacht, dass mir ihr Werk zu innerem Besitztum wurde. Ich kann sagen: wäre ich aus Glas und fiele in Scherben, so müsste jede Scherbe etwas von den dreien widerspiegeln.

Damit will ich kein Urteil aussprechen, weder über sie noch über andere. Nur eine wertvolle Gewahrung meiner selbst. Und ich gestatte mir das Vergnügen, mich über diese Gewahrung breiter auszulassen.

Niemand liebt die sichtbare Wirklichkeit unseres Landes so innig wie unsere Maler. Aber diese Liebe ist immer wieder eine andere. Und mich interessierte nie so sehr, was sie von der Wirklichkeit abbildeten, als die verschiedenen und besonderen Arten der Liebe, mit denen sie es taten.

Breitner, Karsen und Verster haben jeder eine kostbare Wirklichkeitsliebe ausgesprochen, die ich ihnen nachfühle.

Sie taten das so entschieden und eindringlich, dass ich mir dabei nicht nur ihre Malereien, sondern ihre Persönlichkeiten gewissermassen zu eigen machen konnte.

So macht man sich einen Begriff zu eigen, wenn man einsieht, dass unser Denken ihn braucht, wenn man fühlt, dass er einen wichtigen Teil unseres Wesens enger zusammenfasst, so dass allein durch ein Nennen Eindrücke und Phantasien in uns aufs neue erwachen.

In jedem dieser Maler sah ich eine ganze Gefühls- und Geisteswelt vertreten. Sie waren so verschieden, dass ich sie nie hätte miteinander verwechseln können, und jeder äusserte sich in seiner Art so ausgesprochen, dass ich ihn sicher als Symbol jener Art betrachten konnte.

So habe ich niemals einen Menschen gesehen, der vor der sichtbaren Welt in solch helles Entzücken geriet wie Breitner. Erstens schien seine Haltung und seine ganze Gestalt schon für ein Entgegennehmen breiter Wirklichkeitseindrücke geeignet. Er sah von oben herab, er schmeckte mit aufgeworfenen Lippen, er empfing mit zurückgeworfenem Kopf. Aber sein Kopf war feiner als der Körper. Unbekümmert, aber dennoch leidenschaftlich ertrug sein Körper die tieferen Erregungen seiner Visionen, und seine breiten Hände waren bereit, zuzupacken.

Denn die Harmonien, die er malte, waren keine geschmackvollen Anordnungen von rein gefühlten Farben, sondern das mächtige Schwellen und Dröhnen eines Tones, der aus dunkelster Betäubung zur stolzesten Beherrschung emporschallt. Unter der Er-

schütterung eines neuen Eindruckes, eines neuen Blickes auf die Wirklichkeit konnte er ausser sich geraten, tastend und stammelnd —; die Gewalt, mit der er sich auf seine Arbeit stürzte, die er nicht stückweise vollendete, sondern — in immer neuen Versuchen, zu packen, was sich vor ihm erhob — von unten nach oben, war oft wie ein Fieber —; die Freiheit und Treffsicherheit, mit der er Hauptsachen ausdrückte und das Nebensächliche überging, scheinbar mühelos, verrieten die schwungvollste Meisterschaft.

Diesem Breitner zuzuschauen, war etwas mehr als einen Verfertiger von Bildern zu beobachten, es hiess ein Naturphänomen bewundern. Er glich einem Menschen, der in das Paradies der Welt gestellt war, um es zu erleben und zu verherrlichen.

Wie so ganz anders war Karsen. Äusserlich hatte er nichts, was ihn von den meisten Amsterdamern unterschied. Sein grosser Schnurrbart war wohl damals wie jetzt das, was am meisten ins Auge fiel. Auch wo er seinem Äusseren etwas hinzufügte, war sein Schmuck mehr ein Mittel zu verbergen als hervorzuheben. Ein dunkler Paletot, ebenso farblose Handschuhe ergaben eine Kleidung, welche die Vorübergehenden übersahen, ohne zu vermuten, dass sich in der unscheinbaren Hülle einer der seltensten Menschen verbarg. Man musste Karsen schon sehr gut kennen, um in dem feinen blassen Blau seiner Augen die weiche Seele zu sehen und in seinen Handlungen

die Unbestechlichkeit seiner Art. Er lief nicht wie einer, der Umschau hält oder der die Schönheiten der Welt an sich herankommen lässt, sondern wie jemand, der auf der Suche nach einer verborgenen Schönheit ist. Etwas vornübergebeugt und wie spähend eilte er nach den ihm bekannten Fleckchen, seine aufopfernde Treue umwarb dort die geliebten Plätze, die Idylle, die er sich nirgend anders gewinnen konnte, träumte er sich hier. Umhegungen von Lebensgrundsätzen und Spässen sonderten ihn von seinen Mitmenschen ab oder bildeten einen geeigneten Übergang zu ihnen; sein eigentliches Dasein lag dahinter, wie ein Brunnen oder wie ein Garten. Die Wirklichkeit liebte er, aber umgeträumt. Der umgeträumte Zauber stieg aus seinem Brunnen oder aus seinem Garten. Auf seinen kleinen Bildern gibt es immer etwas, das blüht oder glänzt, das dämmert oder quillt, das summt oder sinnt. Immer ist da irgendein Tropfen, ein Funke, ein Ton, eine Stille, die die Wirklichkeit vergessen lässt, die allein und unmittelbar die Gemeinschaft zwischen uns und einer übervollen Menschlichkeit zustande bringt. Wer Karsens Werk so kennt, für den hat die naive Treue einer einzigen Linie auf der einfachsten Radierung etwas Rührendes und etwas Endgültiges. Er kann es nicht missen, weil es die vielleicht dauerhafteste von allen Ursprünglichkeiten ausdrückt: die Wirklichkeit, die eins wurde mit einer aufopfernden und liebenden Seele.

Verster war wie jemand, der zum Schluss einer Mahlzeit plötzlich überraschend hohe und helle Lieder singt. Seine „Mohnblumen", die in Amsterdam auf einer Vierjährlichen Ausstellung erschienen, waren, nachdem wir alle einige Jahre lang die Entzükkungen des Impressionismus erlebt hatten, für uns wie solch ein Gesang, der sich über Festen erhebt, der Triumphruf, der noch lange in unseren Ohren nachhallte. In späteren Stücken, ich denke an die „Cineraria", die ich zum erstenmal in Utrecht ausgestellt sah, konnte man eine schöne Zersetzung bemerken. Darauf entstanden die Zeichnungen, vor denen wir erst nicht wussten, was wir denken sollten. Zeichnungen in Wachskreide: das winterliche Endegeest, die Zinnplatte. Augenscheinlich hatte der Sänger der Farbe einen Geist in sich angetroffen, der nichts mehr gab, nichts mehr vergab, der über alles Aufschluss forderte und keine Linie duldete, die nicht auch verantwortet wurde. Dieser sagte: Du willst eine Harmonie von Farben? Gut, aber du sollst um ihretwillen nichts, so gering es dir auch scheinen mag, vernachlässigen. Du sollst zeichnen, so scharfsichtig, so gründlich, so unverbesserbar, dass jedermann glauben soll, du seiest nur Zeichner, und du sollst es in einem Material tun, das zur Vorsicht zwingt. Wenn dir dann, trotz des genauesten Durchschauens, die Wirklichkeit, die du liebst, eine Harmonie zeigt und du dieselbe ausdrückst, dann werde ich glauben, dass

für mich, deinen Geist, diese Wirklichkeit besteht und ein Recht auf Weiterleben hat. Denn nur der Teil der Aussenwelt, den der Menschengeist in sich aufnimmt und als schön erkennt, ist ewiger Liebe wert.

Verster wurde der Maler der Wirklichkeit, nicht so wie sie da draussen lebt und auf die Sterblichen einstürmt, nicht wie sie gesucht und geliebt und umgeträumt wird vom seelenvollen Sinner, sondern wie sie fest und still im Menschengeiste fortlebt.

Sieht man sein „Haus in der Noordwijker Voorstraat", so findet man nichts daran, was nicht allergetreuste Abbildung der Wirklichkeit wäre; aber wenn man sagt, dass sie im Lichte des Geistes steht, so bezeichnet das den erstaunlichen Abstand, den man zwischen dem wirklichen Haus und dem gezeichneten gewahrt. Einen Abstand, das heisst eine Wirkung, eine Reihe von Wirkungen. Ehe das vergängliche, nun bereits abgebrochene Haus zu diesem ewigen Bilde wurde, hat ein sehr starker und sehr willenskräftiger Geist, der über einen bewundernswerten Künstler verfügte, sich unsäglich angespannt.

Verster mag mitunter, wenn auch selten, seine Werkstatt verlassen, selbst aus seiner Stadt oder Gegend gehen, um einen Stoff zu suchen; doch auch dann sucht er ihn nicht absichtlich. Als Bewohner einer Provinzstadt, von klein auf mit ein und derselben verknüpft, seit Jahren mit derselben Wohnung, be-

schränkt er gern sein Leben, gräbt aus der Mine dieses begrenzten Daseins die strahlenden Wunder, die andere in dem gewöhnlichen Stoffe nicht sahen.

In jedem Ding liegt ein Wunder von Schönheit; — das ist sein Glaube. Und: die Schönheit ist des wirklichen Dinges wahre Wirklichkeit, die wahre Ewigkeit.

Nachdem er seine Kreidestifte meisterte, arbeitete er jene wahren Wirklichkeiten in Ölfarbe. Man muss seine „drei Zinnkannen" sehen, die ersten, — denn er hat sie dreimal gemalt, — um zu erkennen, wie sehr der Geist an diesen Schilderungen beteiligt ist. Da ist alles Licht zu innerer Stille zusammengeflossen, da ist jedes Licht vom Stoff aufgesogen und Gegenstand geworden im Geistesraum, und so wie die drei Kerle von Kannen da gegeneinander stehen, vernichten sie jede Idee von vergänglicher Gegenständlichkeit. Sie vernichten das Gefühl der Begrenzung, denn sie machen den Eindruck von Riesenhaftigkeit; sie vernichten das Abhängigkeitsgefühl, denn sie haben eine Haltung, als gehöre ihnen die ganze Welt, als ob sie, jeder für sich, Sinnbild eines unabhängigen Lebens seien; sie vernichten die Ding-Idee, die sie gerade durch ihre Art schienen erwecken zu müssen, — es wäre lächerlich, den Gedanken an die Anekdote eines gemütlichen Daseins ihnen gegenüber aufkommen zu lassen —: wie stark auch in Farbe und Form und Licht und Zeichnung, sind sie noch viel mehr unbegrenzte

Ideen. Wahrlich, so bizarr es auch klingen mag, wenn man mir sagte, dass diese drei zinnenen Gefässe die drei Philosophien von Fichte, Schelling und Hegel vorstellen, die hier in einem raumlosen Raum als Brüder zusammengekommen seien, ich würde gegen die Behauptung nichts einwenden, ihr Wesen würde mir dadurch begreiflich.

Wie muss ein Künstler seine Menschlichkeit — denn die ist da — gebunden haben, um sie nur in jenen Schöpfungen von Auge und Geist beben zu lassen. Wahrlich, die starken Geister sind es nicht, die am wenigsten leiden, und nicht die am wenigsten ergriffenen, weil sie sich selber so zähmen lernten.

Was Verster fühlt, was sein Geist durchschaut, was er sein Auge erleben lässt und seine Hand ausführen, das ist alles eine innerlich gebundene und äusserlich glänzende Schöpfung.

Kann man sagen, dass sich im Anfang seine Liebe für die Wirklichkeit frei und überschwänglich äusserte, und später in geistiger Gebundenheit, muss man wohl in seinen Blumenstücken vom letzten Jahre die stärkste Äusserung seines Schöpfungstriebes sehen. Schöpfen ist nicht nur das einfach natürliche Zeugen, Schöpfen ist die Zeugung, die unter Aufsicht des Geistes geschieht. Aber dennoch eine Zeugung, und kein Machen, — dem Eindruck nach eine Tat aus unbewusstem Andrang, aber dem Wesen nach der Ausdruck eines Gesetzes. Es gibt nichts Unmittel-

bareres als jene strahlenden Schöpfungen, die, wie von einer bebenden Netzhaut funkelnd auf die Leinwand hingeworfen, Blumen vorstellen. Aber es gibt auch nichts Gesetzmässigeres als die Figuren, in denen zitternd und verschlungen die Farbenabstufungen zusammenschossen — wie unter den Augen eines schöpferischen Geistes.

Dies sind — unter meinen Altersgenossen — die drei Maler, die mich über die Liebe für die Wirklichkeit so unendlich viel lehrten. Breitner der zerschmetterte und entzückte, aber gleichzeitig stolze Beherrscher, Karsen der tief-ursprüngliche und seelenvolle Umträumer, Verster der schöpferische Geist, der bindet und strahlt.

Breitner ist längst berühmt, — um Karsens Bilder feilschen die Sammler, — Versters neueste Äusserungen überraschen und erstaunen selbst die bisher Unentschiedenen.

Darum lese man aus diesem Schreiben weder ein Urteil noch eine Empfehlung. Es ist ein dankbares Anerkennen dessen, was drei Maler einem Dichter unter vielen Zeitgenossen waren.

HÖLDERLIN

DIE Bekanntschaft mit Hölderlin gehört in meine glücklichsten Jugendjahre. Damals ging von seinen Gedichten etwas in die meinen über. Und nicht ohne freudige und ehrfürchtige Rührung gedenke ich jener Zeit, als meine Wehmut bei ihm Befriedigung fand. Aber niemals nannte ich ihn, und als mir meine deutschen Freunde später wieder von ihm sprachen, hatte ich ihn vergessen. In einer neuen Ausgabe lernte ich nun sein Werk vollständiger kennen, und nun weiss ich, welche Bedeutung er als Vorläufer hat, und welche Wichtigkeit er für uns behalten wird.

Alles in ihm war Sehnsucht nach Schönheit, die er in den Griechen und in der Frau, die er Diotima nannte; verwirklicht sah. In Diotima feierte er die Schönheit, die göttlich ist. Damit wollte er ausdrücken, dass Frömmigkeit dasselbe ist wie Liebe zur Schönheit. Seid fromm wie einstmals die Griechen! lautet der Rat, den er jungen Dichtern gibt.

Er ist einer jener, in denen zum erstenmal die unbeirrbare Frömmigkeit nach anderen Göttern rief; jener, in denen der Künstler mit dem Trieb nach Vergöttlichung rang.

In Novalis und in Hölderlin steigerte sich dieser Trieb zur Leidenschaft. Die Dichtkunst will Äusserung der Frömmigkeit werden, und ob ihr Ton aus der griechischen oder aus der christlichen Welt klingt,

ist nicht von Belang; in den häufigsten Fällen wird sie trachten, einen Zusammenklang beider zu geben.

Christliche und griechische Frömmigkeit in Zusammenklang zu setzen, wurde die Aufgabe der neuen Dichter. Und dieser Klang drang durch, hat ihn auch häufig das Marktgeschrei des vorigen Jahrhunderts in Europa überstimmt, — und in unsern Jahren übertönt er jeden andern.

Hölderlins Werk besteht aus den Gedichten, der Erzählung in Briefen „Hyperion", dem Drama „Empedokles" und den Übersetzungen von „König Ödipus" und „Antigone".

Es ist nicht ohne Grund, dass er in den Anmerkungen zu den letzten so verzweifelt die Begriffe „Rhythmus" und „Zäsur" zu definieren sucht: ist doch sein ganzes Werk ein einziger Versuch, Harmonien zu finden zwischen den ausdrucksvollsten Rhythmen und den absichtlichsten Zäsuren. Schlag und Gegenschlag leben in seinem Gefühl so hoch und so schnell wie möglich. Das ist der Charakter seiner Dichtkunst und auch seiner Prosa.

„Feiern möchte ich, aber wofür? und singen mit andern,
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir."

Die zwei Zeilen sind das Schibboleth von Hölderlin. Niemand könnte sie ihm nachsagen. „Feiern möchte

ich, aber wofür?" man könnte behaupten, dass er lebte, um das auszusprechen. In fünf Worten die höchste Höhe neben der tiefsten Tiefe. Dieses Gedicht „Menons Klage um Diotima" ist wundervoll. Es ist ein melodisches Schluchzen, ein Glockenspiel, als schlügen Sterne klingend aneinander, als stürzten Töne in einer Mondnacht, ein langanhaltendes Flöten und Orgeln, wie von der Nachtigall im Busch, nur Stimme, die nur das Ohr um Verständnis fragt und die durch das Ohr das Herz bewegt.

In der Prosa des „Hyperion" fehlen die Masse, die durch ihren Widerstand die Gefühlswellen zur höchsten und körperlosesten Rhythmenerhebung zwingen. Doch vermisst man weder Rhythmus noch Zäsur. Ihr Spiel herrscht auch hier. Ein fortlaufendes System von Satzumkehrungen bewirkt nach jedem Schlag den Gegenschlag. Zum Schluss, wenn der Strom verfliesst, wird er wie ein kurzes Glucksen des Wassers. Man spürt die Ermüdung, aber mehr noch als das, weil er jetzt unverhüllt hervortritt, den sich gleichbleibenden Charakter. Bezeichnend ist auch, wie er sich in diesem breit und erzählend angelegten Werk doch nie von jenem unmittelbaren Gefühlsmoment, das sein Wesen bezeichnet, entfernen kann. Was Roman und Entwurf sein will, ist lächerlich. Es lohnt sich kaum, die Erzählung von diesem neugriechischen Jüngling, Hölderlin selber, wiederzugeben. Seine Freundschaft, seine Liebe, seine Beteiligung an einem

Freiheitskriege, der Tod seiner Diotima, hat nur insofern Bedeutung, als es sich unmittelbar auf Hölderlins Leben bezieht. Doch zu Hölderlins Leben, das nichts mit dem Plan dieses Buches zu tun hat, gehört jeder Satz des Buches.

Eins zu sein mit der Natur, teilzuhaben an ihrer Schöpferkraft, Dichter zu sein und Dichter zu ehren, vor allem die Athener und mit diesen ihr Volk, das andern Völkern Vorbild war, — das sind die Züge, in denen sich Hölderlins Sehnsucht in Vers wie in Prosa ausspricht. Doch fühlt er dabei in sich eine Schwäche. Er, der die grosse Natur will, ist selber gebunden an allerhand kleine Menschlichkeiten. Er ist empfindlich und kann keine Kränkung seiner Zeitgenossen vertragen. Er verflucht ihren Staat, ihre Schulen, ihren Schlendrian und ihre Gesetze: eine Theokratie des Schönen will er stiften, eine neue Gemeinschaft freier, erhabener Menschen, unter denen der Dichter König ist. Doch bleibt er immer, liebend und leidend, vaterlandstreu. Eine Frau liebte er, und musste sie verlassen. Das Unvermögen zu tragen beugt die Linie seines Lebens, und die Einheit mit der Natur zeigt sich ihm als der Untergang der Persönlichkeit.

Das ist Empedokles, von dem die Sage meldet, dass er freiwillig in den Ätna sprang.

Während er an jenem arbeitete, riss der Strom seiner Rhythmen immer mehr die Hindernisse ein,

mit denen die massvolle Bewusstheit des Künstlers das Unbewusste dämmt. Kein körperlicher, sondern ein geistiger Untergang war Hölderlin vorherbestimmt. Das Gespräch zwischen Mekades und Hermokrates (Bruchstück einer zweiten Fassung) stellt am deutlichsten das Unbewusste, das notwendigerweise untergehen muss, dem festen, aber dadurch begrenzten Verstand gegenüber.

Noch während sein Verstand im Schwinden ist, weiss sein gefühlvolles Wort die Wellenbewegungen von zwei griechischen Dramen einzutrinken und wiederzugeben. Ihre Bewegungen sind selbst freier und schwerer, als ein anderer sie mit durchleuchtetem Geist und nach eigener Anordnung zu übertragen vermöchte. In seinen Klängen klopft ein kräftigerer Puls als selbst in den Versen unseres Vondel. Aber wer Stellen aus den Werken von beiden vergleicht, wird merken, welch vollen Ton der Greis noch anschlug, und welch heilsame Begrenzung der junge Wahnsinnige durchbrach, damit der tiefe Strom seines Wesens so leidenschaftlich durch sein ausgehöhltes Bett dahinschiessen konnte.

HEBBELS „HERODES UND MARIAMNE"

I

HEBBEL ALS DICHTER

WAS in Hebbels Werken vor allem auffällt, ist ein Missverhältnis zwischen seinem Dicht- und seinem Denkvermögen. Das letztere war gross, so gross, dass er ein Meister der dialektischen Behandlung jedes beliebigen Momentes wurde, das sich ihm aus Leben und Welt aufdrängte. Doch als Dichter fehlte ihm etwas, und dieser Mangel wurde ihm immer verhängnisvoller, je mehr er sich bewusst wurde, dass er Dichter sein müsse.

Denn er war ein Dichter. Allein dies Herbstbild genügt als Beweis:

> Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
> Die Luft ist still, als atmete man kaum.
> Und dennoch fallen raschelnd, fern und nah,
> Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.
>
> O stört sie nicht, die Feier der Natur!
> Dies ist die Lese, die sie selber hält.
> Denn heute löst sich von den Zweigen nur,
> Was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

Doch nimmt man selbst seine besten lyrischen Gedichte — ich halte mich hier an die Auswahl, die

George und Wolfskehl in ihrer „Deutschen Dichtung" gaben —, so spürt man die innere Schwäche, die sich bald durch diesen, bald durch jenen Mangel verrät. Mitunter ist es ein schwaches Wort, manchmal eine Zeile, wo Gefühl und Phantasie tasten, doch vom Gedanken nicht gedeckt werden. Unmittelbar nach zwei prächtig gefüllten Strophen, wie in „Abendgefühl", ein Fortgleiten des Gefühlsstromes, so dass sich der Gedanke im weiteren Verlauf ziemlich nüchtern selber zu Ende sprechen muss. Oft auch muten Verse wie ein Nachklang früher gehörter Töne an, was das Bedenken weckt, dass frühere Dichter dasselbe, was Hebbel wollte, besser taten.

So ist sein Sonett zu Kleists Gedächtnis wohl ein anerkennenswertes Gedicht, aber ist dieser Ton persönlicher und überlegener Ergriffenheit, die im Sonett fliessend und zugleich abgemessen gestaltet ist, nicht völlig die Ausdrucksform von Platen? Und ist dann nicht Platen doch noch stets vollkommener, prächtiger, strömender, — mit einem Wort: von viel abgeklärterem Gefühl?

Welch auffallend zarte, sinnlich gewordene Gedanklichkeit rührt uns in „Ein Bild aus Reichenau":

> Auf einer Blume rot und brennend sass
> Ein Schmetterling, der ihren Honig sog
> Und sich in seiner Wollust so vergass,
> Dass er vor mir nicht einmal weiterflog.

Ich wollte sehn, wie süss die Blume war,
Und brach sie ab: er blieb an seinem Ort,
Ich flocht sie der Geliebten in das Haar:
Er sog, wie aufgelöst in Wonne, fort!

Doch nun muss man dies Gedicht einmal neben Wordsworths „Glühwurm" legen. Es hat genau denselben Ton, selbst verblüffend ähnlich, nur ist er bei dem englischen Dichter delikater und zu einer weit grosszügigeren, sinnigeren Darstellung verarbeitet. Ich will damit keineswegs sagen, dass Hebbel Wordsworth gelesen haben müsse, oder dass er tiefer als seine Zeitgenossen unter dem Eindruck von Platens Sonetten gestanden habe. Er konnte durch eigene Entwicklung sehr gut zu Formen kommen, die den ihren glichen. Ich bemerke nur, dass einem beim Lesen seiner Gedichte solche Ähnlichkeiten auffallen und dass mir Hebbel dabei geringer als seine Vorgänger vorkommt.

Frage ich mich nun bei näherer Betrachtung, was dann das Eigene an Hebbel ist, so brauche ich nicht zu zögern. Der Ton seiner Gefühle ist schwül, undurchsichtig, wie beschwert mit widerstrebenden Stoffen; infolgedessen kommt seine Stimme nicht zur Klarheit, seine Klangbewegungen gelangen nie zur vollkommenen Freiheit und Gelöstheit.

Wer die „Waldlieder" seines Zeitgenossen Lenau liest, wird fühlen, was ich meine. Oder „Weylas Ge-

sang" von Mörike, und ebenso dessen „Erinna an Sappho". Lenau war eine weniger tiefe Natur als Hebbel, und Mörike arbeitete ebenso wenig wie er ohne ein verfeinertes Kulturelement, — doch ein plastisches, während das von Hebbel intellektuell war, — aber beide besassen den klaren Ton der Stimme, die Gelöstheit vom Stoff, die bei Hebbel fehlt.

Was hat Hebbel noch mehr? Ja, eben den Intellekt, den ich erwähnte. Intellektuelle Klarheit, das war es, was er erreichen wollte und konnte.

An unklarem Gefühl leidend, trachtete er dem Übel durch ein Durchleuchten des Gefühlsinhaltes mit dem Verstande abzuhelfen. Vielumfassend und stark tat er das in seinen Dramen. Somit wurde er nicht in erster Linie ein tragischer Dichter, sondern er selber war tragisch und fühlte dabei, dass er Dichter war.

Er selber war tragisch, da er, der Dichter, sich nur als Denker erlösen konnte. Er litt unter dem Gefühl der verhältnismässigen Beschränktheit seines Dichtertums. Dies ist der Schmerz, die Selbsterkenntnis und die Bitterkeit, die er in dem Sonett „An einen Freund" so unbeschönigt aussprach:

Du rühmst mich oft um meine Dichtergaben
Und nennst mich reich, weil vieles, was ich dachte,
Dich mit dem seltnen Schatz vertrauter machte,
Den milde Götter dir gespendet haben.

Ich wär's genug, um eine Welt zu laben,
Vermöcht ich alles, was in dir erwachte,
Als sich dein Geist an meinem Wort entfachte,
Bis zu der tiefsten Wurzel aufzugraben.

Jetzt bin ich's nicht. Denn das, was mir die Musen
Verliehen, mag vom Nichts mich unterscheiden,
Doch den Heroen kann's mich nicht gesellen.

Zwar, mancher trägt noch weniger im Busen,
Der glaubt die Welt als erster Hirt zu weiden,
Und ist, o Zeit, doch Kork auf deinen Wellen!

II

MARIAMNE

Als Hebbel sein Drama „Herodes und Mariamne" schrieb, fesselte ihn augenscheinlich Mariamne mehr als Herodes, so wie es Shakespeare im „Othello" um seinen Titelhelden und Shelley in seiner „Cenci" um Beatrice zu tun war.

Jede dieser drei Gestalten hat ihr Schicksal in der Hand und macht es von dem Wert abhängig, den sie der Einwirkung ihrer Umgebung zuerkennt.

Mariamne, die stolze Makkabäertochter, kann nicht leben, sobald ihr Herodes, der Überwältiger und Gewalttäter, den sie aber wegen der Grösse seiner Veranlagung wirklich liebt, misstraut. Sie kann ihm alles verzeihen, selbst den Mord an ihrem Bru-

der. Sie bleibt taub für die Einflüsterungen ihrer Mutter Alexandra, die in ihrem Schwiegersohn nur den Tyrann sieht und in ihrem Hass unversöhnlich ist. Aber vor sich selber, vor der Welt und im Geiste ihres Mannes will sie sich als die unantastbar Treue sehen. Sobald sie den Beweis hat, dass er sie, als liebende Frau, nicht der höchsten Aufopferung für fähig hält, dass er darum erzwingen will, was er nicht freiwillig erreichen zu können glaubt, und ihr damit das Recht der freien Verfügung über sich selber nimmt, sie persönlich zu einem Nichts macht, als ein Ding behandelt, muss sie — so verlangt es ihre Überzeugung — auch tatsächlich zu leben aufhören, und es ist nur streng durchgeführte Gerechtigkeit, dass der Mann, der sie geistig tötete, sie nun auch körperlich umbringen muss. Indem sie ihm den Schein einer Rechtfertigung seines allerärgsten Misstrauens eigens annehmbar, ja unverkennbar macht, zwingt sie ihn dazu.

III

HERODES

Doch das Drama trägt auf seinem Titelblatt nicht einen, sondern zwei Namen. Der von Herodes ist sogar vorangestellt.

Wäre denn nicht ebensogut eine andere Anschauung möglich?

Herodes ist Hauptperson. Wie „Othello" die Tragödie der Eifersucht, ist dieses Stück die Tragödie des Misstrauens.

Hier ist ein Held, der mit Gewalt ein Volk unterwarf und die Tochter des überwundenen Königsgeschlechtes zur Frau nahm. Er liebt sie, und es fällt ihm das aussergewöhnliche Glück zu, dass sie in bewundernder Anerkennung seiner Herrschergaben mit ihm leben und sterben will. Aber er macht sich des Mordes an ihrem Bruder schuldig, aus Staatsgründen und ohne dass er dem Verdacht entgehen kann, diesen Mord befohlen zu haben. Er lässt zwar verbreiten, der Jüngling sei beim Baden von einem Schwindel überfallen; doch seine Schwiegermutter, für die es feststeht, dass er ihn ertrinken liess, lässt sich nicht betrügen. Zum erstenmal in seinem Leben fühlt er sich unruhig, unsicher, ob ihm seine Frau den Mord vergeben kann. Er überladet sie mit Geschenken. Ihn quält die Frage, ob sie auch nun noch, wie früher, sterben wolle, wenn er stürbe.

Seine innere Unsicherheit, sein Gefühl, etwas gegen sie verbrochen zu haben, setzt sich in Misstrauen gegen sie um.

In dem Augenblick entbietet ihn Antonius nach Alexandrien. Gleichzeitig wächst der Aufruhr des jüdischen Volkes, das die Erinnerungen an die Makkabäer bewahrte. Die jüdische Priesterschaft, die seinerzeit zum Schweigen gebracht wurde, wird aufs

neue unruhig, vor allem da in dem jungen Sohn Alexandras gleichzeitig der Hohepriester ermordet wurde, wozu er gerade kurz vorher, nicht ohne meuterische Absichten, ernannt worden war. Ausserdem glaubt Herodes, dass Alexandra, die Mutter, das Porträt ihres Sohnes dem Antonius gesandt habe mit der Anschuldigung, dass Herodes ihn habe töten lassen, hinzufügend, dass dieser schöne Jüngling das sprechende Ebenbild seiner Schwester Mariamne sei. Antonius ist ein Wollüstling.

Soll Herodes nun fortgehen und die Möglichkeit bieten, dass sich Mariamne, falls er nicht zurückkehrt, dem Antonius hingibt?

Sein Misstrauen nimmt nun feste Formen an. Es wäre doch denkbar, dass sich Mariamne, so wie sie erst ihm gehören wollte, nun Antonius zuwenden wird, um so mehr, als dieser dann zugleich der Rächer ihres Bruders sei.

Er spricht mit Mariamne. Er entschuldigt den Mord, falls er wirklich verübt sei, ohne mit Worten zuzugeben, dass er auf seine Veranlassung geschah. Gleichzeitig verlangt er ein Gelübde von ihr, sich zu töten, falls er nicht zurückkehrt.

Sie versteht und billigt die Gründe, um derentwillen ihr Bruder geopfert werden musste. Sie weiss auch, dass sie Herodes nicht überleben will. Aber sie spricht es nicht aus; sie verweigert das Gelübde. Sie will sein völliges Vertrauen. Sie geht, und Herodes' Miss-

trauen sieht sich begründet, wurde ein fester Verdacht.

Er lässt Joseph rufen, den Mann seiner Schwester Salome. Joseph war bei dem Mord an dem jungen Priester zugegen, trägt selber mit Schuld daran. Er hat alles zu fürchten, wenn Herodes nicht zurückkommt, Alexandra sich an die Spitze des Volkes stellt, Antonius, durch Mariamne hergezogen, einen Grund haben wird, sie zu stützen. Es liegt in Josephs eigenem Interesse, dass, wenn Herodes stirbt, auch Mariamne umkommt und Alexandra gefangen wird.

Aber Joseph ist ein Schwächling, und hat eine eifersüchtige Frau, die ihm nachspürt bei der Bewachung von Mariamne, so dass es dieser nicht schwer wird, die Wahrheit zu erforschen, ehe Herodes zurückkehrt.

Denn Herodes kehrt zurück. Talent gegenüber Talent, hat er es verstanden, Antonius davon zu überzeugen, dass es sein eigener Vorteil sei, ihn am Leben zu lassen. Aber er findet eine gekränkte Frau, die sich zurückhaltend zeigt, eine Schwester, die sich die Phantasien ihrer Eifersucht nicht ausreden lassen will und sie ihm zu beweisen sucht.

Er glaubt sie nicht, aber dennoch — es ist nicht anders möglich, als dass Joseph seinen Eid gebrochen hat. Ohne näher zu untersuchen, lässt er ihn töten.

Ein zweiter Abschied wird notwendig. Antonius braucht seine Hilfe bei seinem Feldzug gegen Oktavianus. Eine Möglichkeit, die in Mariamne Hoffnung

weckt; denn nun würde er doch noch sein Vertrauen beweisen können, und dieser Beweis könnte sein erstes Misstrauen wieder gutmachen.

Doch er kann es nicht. Seinerseits wünscht er den Beweis, ihr vertrauen zu können. Den hat er nicht, nun ebensowenig wie das erstemal. Im Gegenteil: er will glauben, dass es keine schuldige Vertraulichkeit zwischen Mariamne und Joseph gab, er will es allzu töricht finden, so etwas anzunehmen, — doch Einfluss muss sie auf den Schwager gehabt haben, sonst hätte er so leicht nicht seinen Kopf verspielt, den er in Gefahr wusste. Daraus ergab sich, dass sie eine grosse Macht über Männer hatte.

So sehr er nun auch bereut, dass er sich um die Gelegenheit brachte, Joseph zu verhören, will er doch nicht davon abstehen, seine Frau auf die Probe zu stellen. Er musste sich nur darauf verlassen können, dass der Mann, dem er nun seinen Entschluss anvertraute, ihm unbedenklich treu ist, keinesfalls unter weiblichem Zureden sein Geheimnis verraten wird.

Der Mann, den er wählt, ist Soëmus. Ein Waffenbruder, einer seiner Statthalter aus der Provinz, der zufällig zugegen war, einer seiner treuesten Getreuen, der sich selber seinen Schatten und sein Sprachrohr nennt.

Aber dieser ist ein anderer Mann, als er denkt. Er nimmt scheinbar den Auftrag an, mit einer verborgen gehaltenen Empörung. Sobald die Nachricht

kommt, dass Antonius geschlagen ist, und er glauben kann, dass sich Oktavianus auch an Herodes rächen wird, eröffnet er sich den Frauen. Er, der auf Herodes' Befehl Joseph töten liess, wusste, dass dieser unschuldig war, und kannte auch dessen Auftrag; als ihm derselbe Auftrag zufiel, erkannte er, dass er für Herodes kein Freund, sondern ein Werkzeug war, welches dieser ebenso zerbrechen würde — vermutet er —, damit er nicht zum Sprechen komme. Wie Mariamne fühlt er sich in seinem Menschenwert und seiner Liebe gekränkt. Er hatte den Auftrag angenommen, um sie schützen zu können.

Mariamnes Entschluss steht fest. Von der Aufwallung, sich selber zu töten, sieht sie ab. Sie will scheinen, was Herodes von ihr wähnt. Ob er zurückkommt oder nicht, sie wird ein Fest geben, zu dem sie auch Titus einladen will, den römischen Häuptling, den kühlen, den gerechten, und auch Salome, die eifersüchtige Schwägerin, die mit Argusaugen zusieht; sie will Soëmus auszeichnen, mit Soëmus tanzen.

Und wieder kommt Herodes zurück. Fest entschlossen, mit Antonius zu siegen oder zu sterben, musste er unterwegs, auf dessen Befehl, seine Richtung ändern. Ohne eigene Schuld hatte er der Schlacht bei Aktium nicht beigewohnt und sich erst später bei dem Sieger melden lassen. Er sagte zu Oktavianus: Hätte ich meinem eigenen Willen folgen können,

so hätte ich dich neben Antonius bekämpft; nun er tot ist, biete ich dir meine Dienste an. Wieder schützt ihn seine Offenheit und die Richtigkeit seiner Einsicht. Oktavianus vergrössert sogar noch sein Reich.

An der Untreue seiner Frau kann er nun nicht mehr zweifeln. Soëmus lässt er hinrichten, sofort, wie vordem Joseph. Seine Überzeugung und sein eigenes Gesuch zwingen dem Sanhedrin Mariamnes Todesurteil ab. Sie schlägt es aus, sich zu verteidigen. Sie verhindert Alexandra, zu sprechen. Sie nimmt Titus das Versprechen ab, zu schweigen, und beweist ihm dann ihre Unschuld, erklärt ihm ihre Beweggründe, die er billigt, und überzeugt ihn, dass sie sowohl um ihretwillen als um Herodes sterben müsse.

Erst nach ihrem Tode offenbart Titus die Wahrheit, triumphiert Alexandra in ihrer Rache und stürzt Herodes vernichtet nieder.

IV

DIE GESCHICHTE

Das Drama Mariamne, das Trauerspiel der gekränkten Persönlichkeit — wie unbestreitbar der letzte Eindruck ist, den Hebbels Stück hinterlässt —, scheint also bei näherer Betrachtung von dem Drama Herodes, dem Trauerspiel des Misstrauens, umrahmt zu sein.

Aber noch näher betrachtet, spüren wir, dass auch damit noch nicht unsere ganze Vorstellung — soweit sie mit dem Werk zusammenfällt — erschöpft ist. Mariamne und Herodes sind keine Phantasiefiguren wie Othello und Desdemona, sie stellen nachweisbare Personen aus der Vergangenheit vor. Ausserdem fühlt man deutlich, dass Hebbel nicht, wie Shelley in seiner „Cenci", den Konflikt zwischen seinen Personen ausschliesslich als persönlich-menschlich zeigen wollte.

Herodes, der Vierfürst, ist ein orientalischer Despot, der sich nur mit Hilfe der Römer auf seinem Thron halten kann. Sein Misstrauen ist durchaus keine schwächliche Abweichung seines Charakters, deren Anlass in seiner Liebe zu suchen ist, und die im übrigen zu seiner gross angelegten Natur nicht passt — mochte es uns auch so vorkommen, solange wir nur sein Verhältnis zu Mariamne im Auge hatten. Hebbel sorgte dafür, dass wir darüber nicht im unklaren bleiben können. Schon im ersten Akt, gleich als Herodes' Misstrauen zutage tritt, und ehe wir noch wissen, dass es sich gegen Mariamne richtet, sagt Judas, der jüdische Hauptmann:

So ist es also wahr,
Dass er verkleidet durch die Gassen schleicht,
Wenn andre schlafen! Hüten wir die Zunge,
Sie könnte seinem Ohr einmal begegnen.

Das ist ein bezeichnender Zug solch orientalischer Alleinherrscher. Zu wieviel abenteuerlichen Erzählungen gab er nicht bei Harun Al Raschid Anlass.

Sein ganzes Talent, all die wesentlichen Eigenschaften eines starken Geistes braucht Herodes, um mit der grossen Macht über ihm, der römischen, auf gutem Fuss zu bleiben. Aber all seine List, all die rücksichtslose Tyrannenwillkür nützen ihm nur, die kleineren Mächte niederzuhalten, die ihn Tag und Nacht umlagern.

Mit besonderer Sorgfalt hat Hebbel den Zustand der Welt gezeichnet, in der sich Herodes bewegen muss. Das römische Reich ist in Uneinigkeit. Palästina abhängig von Antonius, der in Alexandrien mit Kleopatra schwelgt. Das jüdische Land in unausgesetzter Unruhe: bewegliche Köpfe und Leiber, von der Priesterschaft aufgehetzt. Das Volk nur halb orientalisch, denn es kennt die Unterwürfigkeit der Perser nicht, und gärt voll neuer Ideen. Das kleine Zwischenspiel im Palast, als die jüdischen Diener mit dem persischen Sklaven ihren Spott treiben, der am Hof seines Satraps als Uhr diente, soll auf diesen Unterschied hinweisen. Der fanatische Pharisäer Sameas vertritt durch das ganze Stück die Priester, die das alte Makkabäerreich zurückverlangen.

Solange man nur das Menschliche der Tragödie beachtet, wird man leicht die Stellen zum Schluss

des Dramas übersehen, oder selbst für überflüssig halten, als die Könige aus dem Morgenland auftreten und Herodes den Befehl zum Mord von Bethlehem gibt. Aber wie dieser Befehl als das letzte Wort von Herodes steht, ehe er unter seinen Gefühlen zusammenbricht, so ist die Verkündigung von Christi Geburt unzweifelhaft der wirkliche Schluss des Weltdramas, das Hebbel geben wollte, die innere, die entscheidende Wendung, welche die Schlacht bei Aktium äusserlich einleitete.

Der Vierfürst hat in seinem eigenen Hause den Brennpunkt des Weltkampfes. Da leben die Makkabäer. Da ist Alexandra, die Mutter, die ihm ebenbürtig ist, was List und Herrschsucht anbelangt. Aber da ist auch Mariamne.

In Mariamne vollzieht sich die Umwandlung, die die Welt jener Zeit bewegt, unmittelbar. Umwälzungstrieb — der Geist von 1848 könnte man vergleichend sagen — durchzieht das ganze Drama. Er gibt ihm das Fieber, das sich noch heute auf uns überträgt und das Tempo unseres Interesses angibt. Wie Jesus aus einem jüdischen Weibe geboren wurde, so wuchs in diesem anderen jüdischen Weibe, der Makkabäertochter, die Frucht der christlichen Ära: die Persönlichkeit.

Wie eng verknüpft jedoch in Hebbel das Persönliche mit dem Geschichtlichen ist, zeigt sich darin, dass Mariamne wohl ihre eigene Freiheit behalten

will, aber dieselbe nicht gebraucht, um sich von orientalischen Ideen zu lösen. Der Wille, mit ihrem Gatten zu sterben, mutet durchaus orientalisch an.

Soëmus, der es verflucht zu dienen, wenn er nur Werkzeug und Ding sein darf, ist nach unserer Auffassung reiner menschlich. Mariamne, die Hauptperson, ist historisch.

Wenn es so ist, wie man erzählt, dass die Lebenserfahrungen, nach denen dieses Drama in Hebbel entstand, ursprünglich aus einem Konflikt mit seiner Frau, der Schauspielerin Christine Enghaus, entsprangen, so konnte er diese doch nicht verwerten, ohne sie mit seinen historischen Kenntnissen zu verarbeiten. Ebenfalls, wenn ihn das Problem seiner Zeit: wie soll sich die Persönlichkeit in der Welt behaupten? wirklich sein lebelang beschäftigte, war es ihm doch nur möglich, das Problem in geschichtlichen Begebenheiten zu lösen.

So wie sich das Misstrauen des Herodes erst als funktionelle Stimmung eines orientalischen Despoten und gleich darauf als menschliche Leidenschaft zeigt, bleibt die Persönlichkeit der Mariamne, wie menschlich sie sich auch in ihrer Empörung zeigt, die einer orientalischen Frau.

V

GYGES UND SEIN RING

Im Anschluss hieran scheint es mir nicht unwichtig, einige Vergleiche zu ziehen mit Hebbels späterem Drama in Versen: „Gyges und sein Ring". Dies ist weitaus sein bestes dramatisches Gedicht: leicht und knapp gefasst, ist es im höchsten Masse sympathisch zu lesen, aber es ist kein Drama. Das Thema ist dasselbe wie von Mariamne: eine Frau fühlt sich tödlich beleidigt in ihrer Persönlichkeit. Wodurch? Ein fremder Mann hat sie in ihrem Schlafgemach gesehen. Ihr eigener Gatte hat ihn dahingebracht, hat die Untat auf dem Gewissen. Es gibt nur eine Lösung: dass der Schuldige von der Hand des Fremden getötet wird, dass sie den Fremden heiratet und dann stirbt.

Ein solches Thema zu behandeln, lag durchaus in Hebbels Linie, der Linie von „Herodes und Mariamne". Die Persönlichkeit in der Frau, der schuldige Mann, die anziehende Vergangenheit, die sich ebenfalls zur Darstellung solch einer Zeitwende besonders gut eignet.

Denn wir sahen, dass Hebbel die Geschichte nicht als Gelehrter betrachtete, sondern im Hegelschen Geiste: als Ideen, die in bestimmten Zeiten zum Ausdruck kommen.

Nun mag es ihm jedoch so vorgekommen sein,

als ob der gekränkten Rhodope ein Element des tragischen Ernstes fehle, gerade weil sie so sehr historisch war. Auf zweierlei Weise zeigt sich das. Erstens durch den leichten Gesprächston, den ich schon erwähnte, der viel mehr erzählend ist als dramatisch. Zweitens durch seine Auffassung der Figur des Kandaules. Dieser Brave tritt für das Neue ein. Ihm gefallen die veralteten Formen nicht. Keine überlieferten Kronen und Schwerter, aber auch keine überlieferte und durch Gottesdienst geweihte Scham. Seine menschliche Bedingtheit einsehend, gibt er sein Unrecht zu und nimmt mutig die Strafe auf sich, aber nichtsdestoweniger hat sein Leichtsinn einen philosophischen Hintergrund.

Ich weiss gewiss, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rostgen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren lässt.
Herakles war der Mann, ich bin es nicht:

Zu stolz, um ihn in Demut zu beerben,
Und viel zu schwach, um ihm es gleich zu tun,
Hab ich den Grund gelockert, der mich trug,
Und dieser knirscht nun rächend mich hinab.

Die Persönlichkeit der Rhodope ist — ebenso wie die der Mariamne — unlöslich mit einer ehrwürdigen Vergangenheit verflochten. In „Gyges und sein Ring" kann Hebbel diesen Umstand nicht mehr ernst nehmen. Gleichzeitig träumt er von einer neuen Persönlichkeit, die über der Vergänglichkeit einer Zeit steht, aber ohne imstande zu sein, sie aufleben zu lassen.

Diese Dichtung gewordene Kritik, die Hebbel an „Herodes und Mariamne" übt, ist auch die meine. Selber eine tragische Natur mit grossem Denkvermögen, im Dienst von Idee und Geschichte, konnte seine Einbildungskraft nur Gestalten erzeugen, die viel zu viel historische Figuren waren, um durch ewig Menschliches zu ergreifen.

VI

SHELLEYS „THE CENCI"

Nicht unbegründet erwähnte ich in diesem Aufsatz mehr als einmal Shelleys „The Cenci". Betrachtet man das Ganze, so weist das Stück nur einen Fehler auf, dass nämlich von der Ursache des Konfliktes —

der Schandtat, mit welcher Beatrice von ihrem Vater bedroht wird — in allzu undeutlichen Andeutungen gesprochen wird. Der Konflikt an sich dagegen ist nicht zu verkennen. Dies edelste junge Geschöpf sieht sich gezwungen, sich und ihre Freunde durch die Ermordung ihres Vaters zugrunde zu richten. Ob sich das in Italien abspielt oder anderswo, im sechzehnten oder einem andern Jahrhundert, macht dabei nichts aus. Durch das Geschichtliche hin zeigt sich nicht allein ungeschwächt der Fall in seiner vollen Menschlichkeit, sondern auch durch den Fall symbolisiert das ewige Verhängnis, das Shelley sein lebelang in sich trug: jeder menschliche Adel wird, wo er der Welt gegenübertritt, unfehlbar zum Fluch für sich und andere.

Die Grösse, die klare Übersicht der Sachlage spürt man gleich bei der ersten Zeile im Vers:

> That matter of the murder is hushed up
> If you consent to yield his Holyness
> Your fief that lies beyond the Pincian gate.

Man fühlt sie im Ton dieser Verse, die so fest, so breit, so ohne Zögern hingeschrieben sind, in einem Klang und einem Satzbau, die den Geist durch ihre Sachlichkeit und Schlichtheit ergreifen und fesseln.

Liest man den ganzen Akt, dann weiss man, dass

auch die ärgsten Verbrechen vor dem höchsten geistigen Richter der Welt, dem Papst, durch stoffliche Vorteile gesühnt werden können, und dass dieser nur von den Schlechten das Gute erwartet. Wie ein Peitschenhieb klingt gleich darauf Cencis Befehl:

> Bid Beatrice attend me in her chamber
> This evening; — no, at midnight and alone.

Man fühlt sich in der Gewalt eines grossen Dichters, der ohne Umschweife auf sein Ziel lossteuert und der nur dem inneren Zwang seiner Aufgabe untersteht.

Legt man nun daneben den ersten Akt von „Herodes und Mariamne", dann sinkt man sofort zu einem Vers herab, der wenig mehr aufweist als eine schlagfertige Mittelmässigkeit, die dennoch sofort den Wunsch erweckt, den wechselnden Zügen, die sich aus Hin- und Widerrede ergeben, aufmerksam zu folgen. Herodes als Despot, als Gatte, von den Priestern gehasst, von Verrat umgeben und vom römischen Kriegsvolk gestützt, wird skizzenhaft gezeichnet, und man ahnt sofort, dass man hier keine einfach gross angelegte dichterische Konzeption vor sich hat, sondern ein sorgfältig entworfenes literarisches Gewebe, das sich von Faden zu Faden durch eine äussere, d. h. logische und dialektische Notwendigkeit entwickeln wird.

Der grosse Unterschied in der Art bedingt den Unterschied in unserer Wertung.

Bei Hebbel sind wir Zuschauer, wir werden aufmerksam, passen auf und ziehen Vergleiche. Keinen kleinsten Übergang in Spiel oder Schlussfolgerung lassen wir uns entgehen. Wir werden kritisch, legen den Massstab der uns bekannten Wirklichkeit an und verlangen von jedem einzelnen Teil Wahrscheinlichkeit.

Hebbel weiss das. Sein Gesetz der äusserlichen Notwendigkeit ist ebenso streng wie geschmeidig. Er zwingt uns immer wieder zuzugeben, dass er in jedem Wort, in jeder Wendung der Handlung das Richtige traf.

Shelley hingegen lässt uns nicht zu dem erwähnten Zustand übergehen. Er hebt uns sofort, durch die zwingende Kraft seines Verses, durch bündiges Voraussehen der Fatalität, die das Drama beherrschen wird, aus der Wirklichkeit, aus jeder Wirklichkeit. Wir lauschen, und wir wissen, dass wir zu lauschen haben. Unser Verstand schweigt. Es versteht sich von selbst, dass jeder folgende Teil der Darstellung die angekündigte Fatalität nur entwickeln wird und deutlicher zeigen. Wir kommen gar nicht dazu, nach Wahrscheinlichkeit zu fragen, denn wir fühlen im Klang eines jeden Wortes und im Aufleuchten eines jeden Bildes die Macht der Wahrheit der dichterischen Vision.

Mit der allein rechnet Shelley. Er hält sich an

die Wahrheit seines inneren Gesichtes. Die lässt er nicht los, und die wirklichkeitsähnlichen Vorstellungen benutzt er tyrannisch und vertraulich nur dazu, seine innerliche Notwendigkeit auszudrücken. Er zwingt uns, die Unwahrscheinlichkeit seiner Anordnung und seiner Argumentierung zu übersehen.

Kindlich unwahrscheinlich sind die Mittel, mit denen der alte Cenci zwischen seinem Sohn und seiner Schwiegertochter Feindschaft stiftet. Nichts weniger als überzeugend und bühnenwirksam ist der selbstsüchtige Prälat Orsino, der Beatrice den Hof macht und flieht, als man sie gefangennimmt. Wenig ursprünglich sind die gedungenen Mörder. Gewagt ist Beatrices Auftreten, als sie einen der Mörder durch einen Blick zum Lügen bringt. Aber — trotz alldem, nein, belichtet und beschattet von all diesen halben Effekten, ist die Gestalt der Beatrice auf ihrem Weg zum Verhängnis in Worten und Bewegungen ungetrübt ausgebildet und bleibt eine der grössten dramatischen Schöpfungen der englischen Literatur.

VII

„THE MAID'S TRAGEDY" VON BEAUMONT UND FLETCHER

Dieses Drama gibt das Schicksal eines jungen Mädchens, das ein König verführte, welcher sie dann, um den Verkehr mit ihr ungestörter fortsetzen zu

können, an einen jungen Höfling verheiratet. Die Szene im Brautgemach, wo sie mit schamlosem Zynismus, als königliche Hure, kalt und grausam Melantius zurückweist und ihm den Stand der Dinge mitteilt, zeigt uns in ihr die freche unverhüllte Dirne, wie sie nur ein rücksichtsloser Künstler mit schneidender Treffsicherheit und erstaunlichem Können vor der Phantasie aufzurufen versteht. Als ihr Bruder ihr dann das Schmähliche ihres Daseins vorwirft, erscheint sie unter den rohen Spässen der Höflinge in dem düsteren Vorzimmer und betritt das königliche Schlafgemach, wo sie mit einer verfeinerten Grausamkeit und aufreizendem Hass den König, der sie entehrte, in seinem Bett bindet, foltert und ermordet.

Nun, diese Bekehrung, die ihr Bruder durch eine kurze Unterredung in ihr zuwege brachte, ist absolut unwahrscheinlich. Es ist gerade, als liesse sich ein Pferd in vollem Lauf aufhalten und mit einem Peitschenhieb dazu bringen, seinen Lauf in entgegengesetzter Richtung fortzusetzen. Nur mit dem Unterschied — der hinlänglich ist —, dass ein Mensch kein Pferd ist.

Doch waren Beaumont und Fletcher Bühnenkenner, wie es selbst zu ihrer Zeit keine besseren gab. Darum aber wussten sie auch, dass in der leidenschaftlichen Erregung, in welche sie die Zuschauer mit ihrer verblüffenden Frauengestalt versetzten, am

wenigsten nach Wahrscheinlichkeit gefragt wird. Wie Shelley an die Sicherheit seines Fatalitätsgefühls gebunden war, fesselten sie die Zuschauer mit der Sicherheit ihres Instinktes, dass jedes Äusserste in sein Gegenteil umschlagen kann. Zugunsten dieser grossen psychologischen Einsicht vernachlässigten sie die kleinen. W i e dieser Furie in die Zügel gefallen wurde, ist gleichgültig; sie würde morden, wie sie Trotz geboten hatte.

In beiden Fällen die Wahrheit des inneren Zwanges, aber völliger Mangel an äusserer Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit.

Hebbel hielt sich etwas darauf zugute, dass in seinen Stücken immer das eine aus dem anderen folgt. Das geschieht auch wirklich: aber die Notwendigkeit ist logisch und dialektisch, nicht von innen heraus unergründlich und unvermeidlich.

Hebbel fehlte das, was alle grossen Dichter hatten: ein Übergewicht der dichterischen Persönlichkeit. Er war Dichter, aber noch viel mehr Denker, Geschichtskenner, Kind seiner Zeit, voll Zweifelsucht und tragischem Zwiespalt, fest am Alten hängend und es doch hassend, nach dem Neuen hinüberverlangend und doch den Sprung dahin nicht wagend. Im tiefsten Wesen fehlte es ihm an Ehrfurcht. Ehrfurcht vor der Persönlichkeit, die eine unanalysierbare, unergründliche Naturkraft im Menschen ist. Die er nicht kannte, und die er doch äussern wollte.

VIII

HEBBELS ZEIT UND DIE UNSERE

Vielleicht ist Hebbel gerade durch seine Unruhe in unsern Tagen so beliebt geworden. Aber wohl noch durch etwas anderes als nur durch seine Unruhe. Ich meine die intellektuelle Bindung und Durchdringung, mit der er einen inneren Stoff, der jeden andern bedrückt und beunruhigt hätte, formte und klärte.

In „Herodes und Mariamne" ist diese Unruhe auf ihrem Höhepunkt, das Revolutionsfieber von achtzehnhundert acht und vierzig (ein Jahr davor wurde das Stück geschrieben). Sie zeigt sich darin sowohl am verzweifeltsten wie am hoffnungsvollsten. Sie ist kochend und doch völlig gebunden. Das gibt dem Drama seine besondere Bedeutung in Hebbels Werk und nebenbei — was ihm lieb gewesen sein muss — eine Bedeutung als Zeiterscheinung. Doch wünschte ich, dass es für die Zukunft eine Bedeutung als Masstab bekäme, wodurch wir erkennen lernten, wie wir uns veränderten.

Wenn die Zeit, in der wir leben, eine neue Ära eröffnete, dann geschah dies dadurch, dass wir zur Einheit kamen. Nicht zur intellektuellen Bindung der Gegensätze, sondern zu tiefer, unverbrüchlicher Einheit. Eigentlich sind wir nicht dazu gekommen, sie muss uns eingeboren sein. Sie ist ein Glaube,

eine Gewissheit, dass die Ordnung der Welt in uns und ausserhalb unser eine feste Grundlage hat, und ein und dieselbe Grundlage. Nicht eine Persönlichkeit, die sich der Welt gegenüberstellt, sondern eine, die das Gesetz von Welt und Wirklichkeit in sich trägt.

Kein Dichter ist seiner Natur nach tragisch. Tragisch ist nur das Fallen aus dem Dichtertum. Die Tragödie ist immer das Werk heller Geister gewesen. Sie zeigten die Tragik eines Lebens, das sich ohne ihre eigene Abgeklärtheit zurechtfinden musste.

Vondel, welcher Luzifer, Shakespeare, der Othello, Shelley, der Beatrice, Goethe, der Tasso untergehen liess, waren Seher und Verkündiger des Tragischen, aber nicht dessen Opfer. Darum ist das, was sie schufen — war es auch augenscheinlich durch persönliche Erfahrungen erzeugt —, so frei von Wirklichkeit und so viel grösser als die Wirklichkeit.

Folge ich den Gesprächen zwischen Herodes und Mariamne, so überkommt mich ein Gefühl, als wohne ich einem der verhängnisvollen Zwiste bei, in denen Mann und Frau fortwährend zu viel oder zu wenig sagen. Das ist gerade gut, wird man meinen, denn so verhält es sich. Ich behaupte: nein, das ist nicht gut, denn es müsste anders sein. Es müsste so sein, dass wir aus der Form des Zuviel- oder Zuwenigsagens eine innere Notwendigkeit lesen. Ich hätte nun Lust, Mariamne mitunter anzustossen und zu

fragen: warum ziehst du Herodes' Tyrannenart nicht mit in Betracht, wenn du ihn wirklich liebst? Oder Herodes beiseite zu nehmen und ihm zu sagen: merkst du nicht, dass du zweierlei Wünsche durcheinanderwirfst, und dass die beiden von ungleichem Werte sind? Der eine ist, dass Mariamne nicht die Frau von Antonius wird, der andere, dass sie dich nicht überleben soll. Vielleicht hast du ein Recht, zu erwarten, dass sie sich den Tod gibt, ehe Antonius sie berührt; aber bist du nicht innerlich überzeugt, dass sie es tun wird? Also nimm dich in acht, dass der Wunsch, sie möchte dir unmittelbar nachsterben, nicht auf der Furcht vor Antonius beruhe.

Denn hat man erst einmal die Wirklichkeit und damit die äussere Notwendigkeit auf die Bühne geholt, lassen sich immer noch feinere Unterschiede ziehen, und dann ist die Möglichkeit, dass der Zuhörer in die Rede fallen möchte, nie ausgeschlossen. Nur wenn die Wirklichkeit von Anfang an undenkbar ist, nur wenn uns der Dichter in der Notwendigkeit seines vorgestellten Falles leben lässt, schweigt die Kritik.

Daraus ergibt sich, dass die Frage nach dem Vorrang zwischen Hebbel und Shelley nicht einmal darum geht, wessen Drama mehr dichterisch und bühnenfähig ist, sondern dass der Dichter, wie es sich dann auch an den grössten Dramatikern gezeigt hat, zugleich die wahre Bühnenweisheit besitzt. Nur

braucht er Zuschauer, die selber von der Umwelt gelöst sind, die sich den Vorstellungen der Phantasie überlassen können.

Die Entwicklung eines wirklich grossen Dramas zu vielseitiger Vollkommenheit erfordert drum auch ebensogut die richtigen Zuhörer wie Dichter.

Shakespeare brauchte das London der Elisabeth wie Beaumont und Fletcher; Vondel die Amsterdamer Bürger des siebzehnten Jahrhunderts, Goethe Weimar, Corneille — denn auch er war ein sehr grosser Dramatiker — den Hof Ludwigs XIV.

Shelley, der keine Zuschauer hatte, erreichte nicht mehr aber auch nicht weniger, als solch ein Dichter aus eigener Kraft erreichen kann.

Das Publikum des neunzehnten Jahrhunderts, welches sich Hebbel erobern wollte, das des zwanzigsten, das ihm lauschte, hatte gerade alles das, Unruhe, Gefühl für Geschichte, innere Zersplitterung, Kultus der Wirklichkeit, intellektuelle Bildung, in einem Wort alles, was er selber hatte; aber ebenso wie ihm gebrach es diesem auch an Persönlichkeit, an Einbildungskraft.

Die Zeit des Dramas, sagt man wohl, sei vorbei: nie wieder würde sich ein Volk, nie wieder eine Gruppe, von der Einheit, die zur Schöpfung und Entwicklung des Dramas nötig ist, durchdrungen fühlen.

Ich glaube das nicht. Jedenfalls dürfen wir nicht verzweifeln. Persönlichkeit und Einbildungskraft ge-

hören nun einmal nicht zu den Mächten, die die Welt entbehren kann. Sie sind immer in einzelnen da. Sie können in Gruppen, in Bevölkerungen, in der ganzen Menschheit sein. Das heisst: unsere Erwartung bleibt, dass sie in der Zukunft noch grossartiger aufblühen werden als jemals bisher. Wäre es nicht so, gingen wir nicht der Entwicklung einer Menschheit entgegen, sondern dem Untergang unserer Welt.

GOETHES „WAHLVERWANDTSCHAFTEN"

I

DER ENTWURF

GOETHE, der Naturforscher und Dichter, verheiratet und durch hundert Beziehungen an eine bestimmte Konstellation von Menschen und Umständen gebunden, erkannte die Leidenschaft im Bilde der geheimen Anziehungskraft, welche gewisse Stoffe aufeinander ausüben und sie treibt, bestehende Verbindungen aufzugeben und neue einzugehen.

Er sieht darum die Leidenschaft als unentrinnbar an, sobald zwei solche zur Wahl verwandte Wesen einander in günstigen Umständen begegnen; sie müssen sich miteinander vereinigen, sofern sie nicht in sich oder in ihrer Umgebung einen Widerstand finden, der stark genug ist, ihre Vereinigung zu verhindern.

Die Leidenschaft in diesem Charakter einer unentrinnbaren und rücksichtslosen Naturkraft, der eingeborenen Wahlverwandtschaft, und der Widerstand, der dem Zustandekommen der neuen Verbindung entgegenarbeitet, sind die zwei Mächte, deren Wirkung und Gegenwirkung er darstellen will.

Er wählte dazu den Ton, der ihm im Alter von fast sechzig Jahren immer mehr eigen wurde: des höheren Unterrichtes. Seine Form ist jedoch die der Erzählung.

II

EDUARD

Hauptpersonen, als die eigentlichen Träger der Leidenschaft, sind Ottilie und Eduard. Der letztere mit Charlotte verheiratet. Aber wie die Chemiker, wenn sie zwei Stoffe scheiden wollen, um den einen mit einem dritten zu verbinden, einen vierten einzuführen pflegen, damit er sich mit dem verlassenen vereinige, so fügt Goethe seinen Personen einen vierten hinzu, den er den Hauptmann nennt, der dazu bestimmt ist, in ein innigeres Verhältnis zu Charlotte zu treten.

Dies Verhältnis bleibt jedoch Episode, welche wohl hilft, das Los der Hauptpersonen zu entscheiden, aber für die Wirkungen, die jene aufeinander ausüben, unwichtig ist.

Drum hat der Erzähler Ottilie und Eduard am sorgfältigsten gezeichnet. Letzterer ist ein liebenswürdiger gebildeter Mann von mittleren Jahren, ohne tiefere Entwicklung oder Charakterstärke, von Kind an gewöhnt, sich alles zu erlauben und hartnäckig seinen Neigungen zu folgen; erstere ein junges Mädchen, durchaus innerlich, vorbestimmt zum Lieben, Dienen, Selbstvergessen.

Die Liebe, wie sie Goethe mit Hilfe dieser Personen zeigen will, ist eine Naturkraft. Sie wirkt als solche dämonisch, d. h. ohne mit sittlichen oder verstandesmässigen Erwägungen zu rechnen. Ein Cha-

rakter wie der von Eduard ist gerade darum besonders geeignet dafür.

Eduard hat in seinen jüngeren Jahren, auf Andringen seiner Eltern, obgleich er und Charlotte eine Zuneigung füreinander hatten, eine nicht mehr junge reiche Frau geheiratet. Als sie nach kurzer Ehe starb, ging er auf Reisen; bis der Wunsch in ihm erwachte, Charlotte, die inzwischen Witwe geworden war und eine fast erwachsene Tochter hat, wiederzusehen. Bei der Begegnung hat er, im Gefühl der Genugtuung, nun doch seinem Jugendwunsch nachgeben zu können, und auch wohl veranlasst durch seine etwas romantisch ritterliche Veranlagung, nur Augen für sie, ohne ihre Nichte Ottilie zu beachten, die sie absichtlich bei sich behielt, und auf welche der Hauptmann, auf ihr Gesuch, Eduards Aufmerksamkeit lenkte.

Die Ehe kommt zustande; wir finden Eduard mit dem Aufpfropfen junger Bäume beschäftigt und Charlotte beim Anlegen von Wegen im neuen Garten. Sofort merkt man, dass er Bedürfnis nach Gesellschaft hat. Er wünscht sich, dass der Hauptmann, der keine passende Anstellung finden kann, zu ihnen komme, um bei ihnen zu leben.

Charlotte befürchtet eine Störung für das Leben, das sie beide gerade begonnen haben, und das sie mit ruhig vorausblickendem Geiste anfing zu ordnen. Sie selber hätte Ottilie, die mit ihrer eigenen her-

vorragend begabten Tochter Luciane in der Pension lebt, gern zu sich genommen, aber gerade aus Furcht vor den möglichen Folgen einer solchen Veränderung hatte sie diesen Wunsch unterdrückt. Nachdem sie dann Eduards Bitte doch nachgegeben hat und der neue Gast sich gut anzupassen scheint, entschliesst sie sich, das Mädchen ebenfalls kommen zu lassen.

Vom ersten Augenblick an fühlt Eduard sich von Ottilie angezogen. Er findet sie unterhaltend, wenn sie noch kein Wort gesagt hat. Er verfolgt jede ihrer Bewegungen. Er wendet sich im Gespräch an sie, duldet, dass sie ihm beim Lesen ins Buch blickt, was er von anderen, auch von Charlotte, nicht vertragen kann, und ist empfänglich für jedes Zeichen ihrer Neigung.

Dass sich der dienende, liebende Naturcharakter des Mädchens auch Eduard besonders erschliesst, geht ebenfalls aus allem hervor. Bewusst oder unbewusst richtet sie sich in jeder Beziehung nach ihm; sie kennt seine Lieblingsgewohnheiten, passt sich seinem Flötenspiel an und entwickelt ihre Handschrift nach der seinen.

Die gegenseitige Liebe ist denn auch bald genug ausgesprochen. Es bekümmert Ottilie, wenn sie Charlotte und den Hauptmann über Eduard sprechen hört wie von einem oft schwierig zu behandelnden Kinde. Sie glaubt ihm gern, als er ihr sagt, dass

Charlotte seinen Freund liebe und gegen eine Scheidung keinen Einwand machen würde.

Diese zweite Liebe kann nicht abgestritten werden. Obgleich der Hauptmann Charlottens Pläne gestört hat — betreffs der Wege im neuen Park, meine ich —, verargt sie ihm das nicht, sieht immer mehr den Wert seiner Einsicht, seiner Besonnenheit, seines guten männlichen Charakters ein. Er passt zu dem ihren. Sie arbeiten zusammen, und als sie erfährt, dass ihm eine Anstellung geboten werden soll, die sie trennen wird, — von der er jedoch noch nichts weiss —, steht sie wie vom Donner gerührt und erfasst mit einemmal, wie sehr sie schon von der Leidenschaft besessen wird. Doch als er sich späterhin nicht beherrschen kann und einen Kuss auf ihre Lippen drückt, den sie *fast* erwidert, bleibt sie Herr ihrer selber. „Unser Gefühl können wir nicht ändern," sagt sie, „aber wohl unsere Lage." Sie teilt ihm die bevorstehende Trennung mit, und der Abschied wird festgesetzt.

Inzwischen geht es mit Eduard ganz anders. Er rechnete von Anfang an wenig mit den Umständen. Als Charlotte, die in sich selber Klarheit gewonnen hat, im Gefühl der Verantwortung für die Zukunft auch ihm die nötigen Grenzen wieder bewusst machen will, gerät er in einen Zustand der Auflehnung, der Entfremdung und der völligen Unüberlegtheit. Er fängt mit Ottilie einen Briefwechsel an, er zieht seinen

Kammerdiener ins Vertrauen, um ihr ein Geschenk zum Geburtstag zu kaufen, er möchte sie an diesem Tage auch durch äusserliche Auszeichnung zur Heldin des Festes machen, das anlässlich der Vollendung eines Gartenhauses gegeben wird. Während dieses Festes erreicht sein Wahnsinn seinen Höhepunkt. Ein Knabe stürzt von einem aufgeworfenen Deich in den Teich, der Hauptmann springt ins Wasser und rettet ihn. Charlotte schlägt vor, das Fest zu beendigen, und begibt sich, gefolgt von den Gästen, ins Haus, um für das gerettete Kind zu sorgen. Eduard zwingt Ottilie zu bleiben und lässt ein Feuerwerk abbrennen, das er im geheimen, ihr zu Ehren, hat vorbereiten lassen. Während es zischt, knallt und knistert, sitzt er neben ihr.

Nachdem der Hauptmann fortgereist ist, schlägt Charlotte vor, Ottilie wieder zu entfernen, sie entweder in die Pension zurückzusenden oder in die Familie einer Freundin. Eduard, der sich in die Enge getrieben sieht, und dem nur daran liegt, Zeit zu gewinnen, verlässt das Haus, verspricht aber, dass er keinen Anschlag auf Ottilie machen würde, solange sie bei Charlotte bliebe.

In der Gegend wohnt ein ehemaliger Pfarrer, Mittler genannt. Dieser macht einen Beruf daraus, Uneinigkeiten zu schlichten. Sein Besuch bei Eduard und die Folgen davon bilden das letzte Kapitel der Wahlverwandtschaften. Ich würde es am liebsten

ganz abschreiben, weil es von Eduards Zustand und gleichzeitig von den Umständen, in denen Charlotte und Ottilie leben, die reinste Darstellung gibt. Von Eduard, der sich in der ländlichen Einsamkeit ungehemmt seiner Leidenschaft überlässt, Pläne machend, hoffend, dass Ottilie gleichfalls plane. Bald hält er das Undenkbare für möglich, dann wieder sucht er, ausserstande die Wirklichkeit zu tragen, in Träumen Trost, in denen das Unmögliche wahr wird. All seine Gedanken streben zu ihr, die er versprochen hat nicht zu sehen; er ordnet sein Leben um den Besitz ihrer Person, der ihm bald unerreichbare Zukunft scheint und dann wieder eine notwendige und fassbare Möglichkeit. Er ist blind für alle Umstände seiner Vergangenheit mit Ausnahme von denen, die auf Ottilie Bezug haben. Abergläubisch: das Glas mit seinem und ihrem Initial, das bei der Einweihung des Gartenhauses in die Luft geworfen wurde, zerschellte nicht am Felsen, sondern wurde aufgefangen, woraufhin er es kaufte. „Gehen Sie zu Charlotte," sagt er, „und bewirken Sie eine Scheidung. Geben Sie uns auf die Weise unser Glück wieder."

Aber Charlotte? Noch ehe Mittler das Wort Scheidung ausgesprochen hat, bekennt sie ihm, dass sie guter Hoffnung sei.

„Keine bessere Kunde," meint der Bekenner mittelmässiger Wahrheiten, „um eine halbgelöste Ehe

wieder zu binden. Es ist nicht einmal nötig, dass ich Eduard die Nachricht persönlich überbringe. Schreiben Sie einen Brief und senden Sie ihm den."

In diesem Briefe wird, erst nur in Andeutungen, der Eingriff des Schicksals enthüllt, wodurch es — sich gleichfalls der Liebe bedienend, wenn es auch scheinbar nebensächlich geschah — das Leben dieser Sterblichen ändert und ihre Zukunft für seine Zwecke vorbereitet.

Ottilie begehrend, hatte Eduard Charlotte umarmt, die ihrerseits heimlich den Hauptmann liebte.

„Gedenke jener nächtlichen Stunden, in denen du deine Gattin abenteuerlich als Liebender besuchtest, sie unwiderstehlich an dich zogst, sie als eine Geliebte, als eine Braut in die Arme schlossest. Lass uns in dieser seltsamen Zufälligkeit eine Fügung des Himmels verehren, die für ein neues Band unseres Verhältnisses gesorgt hat, in dem Augenblick, da das Glück unseres Lebens auseinanderzufallen und zu verschwinden droht."

Für Eduard war die Mitteilung kein Grund zurückzukehren, sondern sich verzweifelt zu entfernen. Im Wunsche unterzugehen macht er seinem früheren Leben ein Ende, um Gefahren und den Tod auf dem Schlachtfelde zu suchen. Einen letzten Trost gibt es ihm, sein Landgut in einem Testament Ottilie zu vermachen.

III

OTTILIE

Was Goethe mit Ottilie beabsichtigt, zeigt sich erst im zweiten Teil des Buches. Obgleich eine Fortsetzung des ersten, ist es doch so abgeschlossen in sich, dass es seine eigene Komposition hat und alles, was vorherging, als Einleitung dazu angesehen werden kann. Es könnte auch „Ottiliens Heiligung" heissen.

Diese weibliche Hauptperson ist, wie Eduard, Träger der Leidenschaft. Träger heisst sowohl bei ihm wie bei ihr: Leiter, weil die Leidenschaft als eine Naturkraft angesehen wird. Diese Kraft, die gleiche Stoffe verbindet, verbindet auch Menschen. Und um so unfehlbarer, je mehr diese geeignet sind, sie durch sich hinströmen zu lassen. Wir sahen, dass Eduards Veranlagungen: Liebenswürdigkeit, wenig Tiefe, kein starker Charakter, gewöhnt sich selber nachzugeben und, wenn es gilt, hartnäckig seinen Neigungen zu folgen, dazu günstig sind. Aber Ottilie ist noch viel unmittelbarer für Liebe zugänglich als er; und ausserdem — doch das Allerwichtigste, worin sie ihn übertrifft, werden wir gleich besonders besprechen.

Der erste Zug, den wir an ihr bemerken, ist dieser: dass sie der Welt keinen willkürlichen Mittelpunkt geben kann. Der naive Mensch stellt sich selber,

seine eigene physische Person, in den Mittelpunkt der Welt. Das kann Ottilie nicht. Ausdrücklich wird uns angedeutet: es fehlt ihr an physischer Selbstbehauptung. Sie isst wenig. Sie kleidet sich schlicht. Die Eindrücke verwirren sie, und ein nagender Schmerz an der linken Seite des Kopfes ist das Symptom einer dumpfen Empfindsamkeit und eines Unvermögens, sich der mittelpunktfliehenden Welt gegenüber zu behaupten. Sie ist nicht imstande, sich die verschiedenartigen Kenntnisse, die man ihr beibringen will, um ihrer selbst willen zu eigen zu machen. Auch nicht, sie in einer schnellen, sei es auch unrichtigen und flüchtigen Verallgemeinerung, zusammenzufassen. Sie begreift nur, was sich auf ihr Gemüt, ihr Gefühl von Anhänglichkeit, ihre Liebe bezieht, und dann nur in einem Zusammenhang, wie er ihr richtig scheint. Sie kann auch ihr Unvermögen nicht in Worten äussern. Wenn man etwas von ihr fordert, das ihr zu tun unmöglich ist, so faltet sie die Hände, hebt sie vor die Brust und sieht ihren Peiniger flehend an.

Eine Natur also, die nur sie selbst ist, wenn eine Liebe in ihr Gestalt gewinnt und ausserhalb ihrer sichtbar wird, und sie von dieser ausgehend die Welt ordnen kann.

Ihr natürlicher Zustand ist, sich selbst vergessend für andere zu sorgen. Sie kniet nieder vor Charlotte. Lässt einer etwas hinfallen, so ist ihre erste Bewegung,

es aufzuheben. Sie denkt dabei an Karl I., welcher, als er vor seinen Richtern stand, sich bücken musste, um den goldenen Knopf, der von seinem Stock fiel, aufzuheben. Wie sie in der Pension alles begriff, was ein liebender Hilfslehrer sie lehrte (wenn sie auch nicht imstande war, es beim Examen vorteilhaft anzubringen), so fasst sie in Charlottens Haushalt sofort alles richtig an und ordnet es unwillkürlich um Eduard als Zentrum. Sie bietet dann eine ununterbrochene Reihe anmutiger Bewegungen.

So betrachtet, scheint ihre einzige Bestimmung, Eduard zu lieben, so wie er — wie wir sahen — nur noch besessen ist von der Liebe für sie.

Doch nun enthüllt Goethe an ihr — was er bei Eduard nicht tat — ein tieferes Geheimnis.

Wirkt die Natur durch einen Menschen mit ihrer Anziehungskraft, wird die Liebende, sofern sie nicht gänzlich im Körper befangen ist, im Geliebten das Bild und den Vertreter der Natur sehen, die sie als seinen göttlichen Ursprung kennt.

Goethe weist darauf hin, dass Ottilie mit der Natur auf eine unmittelbare und geheimnisvolle Weise verbunden ist. Er erzählt von ihrem unbewussten Gefühl für die Anwesenheit bestimmter geologischer und mineralogischer Bildungen: unerklärliche Empfindungen, die Erscheinung des Kopfschmerzes auf der linken Seite und die Bewegungen des Pendels, als sie einen Faden, an dessen Ende ein metallener Gegen-

stand hängt, über andere ähnliche der Art hält. Sie ist medial veranlagt und leidet an Zuständen von Scheinschlaf.

An anderer Stelle sagt er: Ottilie war völlig erfüllt von Eduard *und von der Gottheit, die alles durchdringt.*

Von nun an ist Ottilie also nicht nur, wie Eduard, die von der Natur zur Liebe für einen Menschen Besessene, sondern sie erkennt die Natur, mit der sie in geheimnisvoller Beziehung steht, als die Gottheit an, von der sie abhängig ist.

Doch der Mensch ist begrenzt und erfahrbar, die Natur unendlich und unergründlich. Der Mensch kann viel dazu tun, ein Schicksal zu entscheiden, aber nicht alles. Im letzten Grunde ist die Natur, die sich in den Menschen als Liebe zeigt, auch das Schicksal, das auf unfasslichen Wegen seine eigenen Ziele verfolgt und sich dazu unvorhergesehener Mittel bedient, dasselbe Schicksal, das uns als Schuld anrechnet, was wir unwissend gegen seine unbekannten Absichten verbrachen; selbst die Liebe, die es in uns schuf, die uns aus einer Bahn zog, in welche wir nie wieder zurückkehren können, und uns an einen anderen band, mit dem wir uns nicht vereinigen können, weil sie, die Natur, als Schicksal, die Vereinigung nicht will.

Hier kommen wir zu den beiden Mächten, die Goethes Entwurf diktierten: Anziehungskraft und

Widerstand, d. h. Liebe und Schicksal, und beide als Wirkungen ein und derselben Natur gedacht, und beide in Ottilie.

Wer sich der Liebe ergibt, ist ein Liebender, wer schauend den Willen des Schicksals tut, ein Heiliger.

Das zweite Buch, sagte ich, ist die Geschichte von Ottiliens Heiligung.

Es beginnt mit drei Kapiteln, die unsere Aufmerksamkeit auf die Kirche und die Kapelle lenken, wo sie später als wundertätige Heilige beigesetzt wird. Zwischen diesem Anfang und jenem Ende vollzieht sich ihre Entwicklung.

Als Eduard ohne Abschied fortgeht, als sie ihn wegreiten sieht, ohne zu wissen wohin, als Charlotte über alles mögliche spricht, nur nicht über ihren Gatten, als der Tisch gedeckt wird, obgleich dies ihr Amt ist, und nur für zwei Personen, wird sie nachdenklich und bekümmert, tröstet sich aber mit dem Gedanken, dass Eduard vielleicht nur seinen Freund ein Stück Wegs begleitet habe. Doch als, gegen Charlottens Abmachung, Eduards Reisewagen zurückkommt und sein Diener mit einer Scheinbotschaft ins Zimmer tritt — ein verkappter und missglückter Versuch, Ottilie einen Augenblick allein zu sprechen —, erfasst sie, dass Eduard für lange fortgereist ist, aber weniger als je die Gründe.

„Wir wagen nicht" — sagt Goethe — „ihren Schmerz, ihre Tränen zu schildern; sie litt unendlich.

Sie bat nur Gott, dass er ihr über diesen Tag weghelfen möchte; sie überstand den Tag und die Nacht, und als sie sich wiedergefunden, glaubte sie ein anderes Wesen anzutreffen.

„Sie hatte sich nicht gefasst, sich nicht ergeben, aber sie war nach so grossem Verluste noch da und hatte noch mehr zu befürchten. Ihre nächste Sorge, nachdem das Bewusstsein zurückgekehrt, war sogleich, sie möchte nun, nach Entfernung der Männer, gleichfalls entfernt werden. Sie ahnte nichts von Eduards Drohung, wodurch ihr der Aufenthalt neben Charlotte gesichert war; doch diente ihr das Betragen Charlottens zu einiger Beruhigung. Diese suchte das gute Kind zu beschäftigen und liess sie nur selten, nur ungern von sich; und ob sie gleichwohl wusste, dass man mit Worten nicht viel gegen eine entschiedene Leidenschaft zu wirken vermag, so kannte sie doch die Macht der Besonnenheit, des Bewusstseins und brachte daher manches zwischen sich und Ottilie zur Sprache."

Als sie auch gesprächsweise als bekannte und beschlossene Tatsache eine in Aussicht stehende Ehe des Hauptmanns erwähnt, wird Ottilie betroffen, weil dadurch alles in ein anderes Licht gerät, als es nach Eduards Versicherungen den Anschein hatte. Ihre Aufmerksamkeit für jedes Wort, jede Handlung Charlottens wächst, „Ottilie war klug, scharfsinnig, argwöhnsich geworden, ohne es zu wissen."

„Zu einer eigentlichen offenen Übereinstimmung mit Charlotten konnte es auch wohl nicht wieder gebracht werden: denn freilich war der Zustand beider Frauen sehr verschieden. Wenn alles beim alten blieb, wenn man in das Gleis des gesetzmässigen Lebens zurückkehrte, gewann Charlotte an gegenwärtigem Glück, und eine frohe Aussicht in die Zukunft öffnete sich ihr; Ottilie hingegen verlor alles, man kann wohl sagen alles: denn sie hatte zuerst Leben und Freude in Eduarden gefunden, und in dem gegenwärtigen Zustand fühlte sie eine unendliche Leere, wovon sie früher kaum etwas geahnt hatte. Denn ein Herz, das sucht, fühlt wohl, dass ihm etwas mangle, ein Herz, das verloren hat, fühlt, dass es entbehrt. Sehnsucht verwandelt sich in Unmut und Ungeduld, und ein weibliches Gemüt, zum Erwarten und Abwarten gewöhnt, möchte nun aus seinem Kreise herausschreiten, tätig werden, unternehmen und auch etwas für sein Glück tun.

„Ottilie hatte Eduarden nicht entsagt. Wie konnte sie es auch, obgleich Charlotte, klug genug, gegen ihre eigene Überzeugung die Sache für bekannt annahm und als entschieden voraussetzte, dass ein freundschaftliches ruhiges Verhältnis zwischen ihrem Gatten und Ottilie möglich sei! Wie oft aber lag diese nachts, wenn sie sich eingeschlossen, vor dem eröffneten Koffer und betrachtete die Geburtstagsgeschenke, von denen sie noch nichts gebraucht,

nichts zerschnitten, nichts gefertigt. Wie oft eilte das gute Mädchen mit Sonnenaufgang aus dem Hause, in dem sie sonst alle ihre Glückseligkeit gefunden hatte, ins Freie hinaus, in die Gegend, die sie sonst nicht ansprach! Auch auf dem Boden mochte sie nicht verweilen. Sie sprang in den Kahn und ruderte sich bis mitten auf den See; dann zog sie eine Reisebeschreibung hervor, liess sich von den bewegten Wellen schaukeln, las, träumte sich in die Fremde, und immer fand sie dort ihren Freund; seinem Herzen war sie noch immer nahe geblieben, er dem ihrigen."

So lebte sie, bis nach Mittlers Besuch und der Rückkehr des an Eduard gesandten Boten auch sie Charlottens Geheimnis erfährt. „Betroffen wie Eduard und mehr ging sie in sich zurück. Sie hatte nichts weiter zu sagen. Hoffen konnte sie nicht, und wünschen durfte sie nicht."

Dies alles ging den Ereignissen voran, die den Inhalt des zweiten Buches bilden. Zuerst hören wir dort von den Arbeiten an der Kirche und auf dem Kirchhof. Gedanken aus Ottiliens Tagebuch werden uns vorgelegt; der erste lautet: „Neben denen dereinst zu ruhen, die man liebt, ist die angenehmste Vorstellung, welche der Mensch haben kann, wenn er einmal über das Leben hinausdenkt. Zu den Seinigen versammelt werden ist ein so herzlicher Ausdruck." Sie selber finden wir mit dem jungen Architekten, den der Hauptmann kommen liess, um die

neuen Anlagen fertigzustellen, damit beschäftigt, eine kleine Seitenkapelle, welche er in dem alten Gebäude freigelegt hat, auszumalen. Der junge Mann sieht immer mehr sein Ideal in ihr, ihr eigenes Gesicht scheint von der Decke herabzulächeln. Als die Arbeit beendet ist, hat er die Kapelle verschlossen, heimlich bunte Glasfenster anbringen lassen, alte Chorstühle an die Wände gerückt. Allein möchten die Frauen nun kommen, um es zu besichtigen, hat er gebeten. Aber Ottilie kommt ohne Begleitung, von Charlotte vorausgeschickt, die wegen ihrer bevorstehenden Entbindung jede Überraschung fürchtete. Als sie auf einem der Stühle sitzt, scheint es ihr, „als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte." Als sie wieder zu sich kommt, eilt sie nach Hause. „Es war der Abend vor Eduards Geburtstage. Diesen hatten sie freilich ganz anders zu feiern gehofft: wie sollte nicht alles zu diesem Feste geschmückt sein! Aber nunmehr stand der ganze herbstliche Blumenreichtum ungepflückt. Diese Sonnenblumen wendeten noch immer ihr Angesicht gen Himmel; diese Astern sahen noch immer still bescheiden vor sich hin, und was allenfalls davon zu Kränzen gebunden war, hatte zum Muster gedient, einen Ort auszuschmücken, der, wenn er nicht bloss eine Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer

gemeinsamen Grabstätte geeignet schien." Sie ist allein, und sie fühlt es. Sie hat keine Hoffnung mehr, jemals wieder auf Eduards Arm zu lehnen, an ihm Stütze zu finden.

Die folgenden Kapitel, in welchen der wilde Besuch von Luciane, Charlottens Tochter, beschrieben wird, bieten die Gelegenheit, die nun begonnene Läuterung, d. h. vorläufig Vermenschlichung Ottiliens zu vervollständigen.

Erst dumpf und instinktiv dienend, war ihr dann Eduards sichtbare Gegenwart Mittelpunkt des Weltalls geworden. Nun wurde er es in ihrem Geiste, als Vertreter der Gottheit, aber seiner Person konnte sie sich nicht weihen. Sie hatte ihre Liebe den Blumen im Garten gegeben, sie hatte mit dem Architekten gemeinsam gearbeitet; nun muss sie in einer lebhaften und zusammengesetzten Gesellschaft, vorausberechnend und bedenkend, bald hervortretend, bald sich wieder zurückziehend, die Persönlichkeit entfalten, die sie geworden war.

Sicher war es Goethes Absicht, ihrer Art durch den Kontrast mit Luciane schärfere Linien zu geben. Aber in der Schilderung dieses Kontrastes würde die strahlende Äusserlichkeit von Charlottens Tochter zu betont und zu ausgelassen erscheinen, wenn nicht die Entfaltung von Ottiliens innerem Wesen andauernd und tief die Aufmerksamkeit auf sich lenkte.

Nichts ist törichter als anzunehmen, dass Goethe,

um Zeit zu gewinnen, die Dauer von Charlottens Schwangerschaft zu überbrücken, die Geschichte dieses Besuches erdachte. Aber mehr als töricht, im höchsten Masse kurzsichtig ist es, zu wähnen, dass die Gedanken aus Ottiliens Tagebuch als eine Ausfüllung eingeschaltet seien.

Wohl muss uns die Schwangerschaft als das wachsende Verhängnis vor Augen bleiben. Goethe selber betonte absichtlich zu Anfang des zweiten Buches das Langsame dieses Wachsens, das bei der gewollten Verzögerung der Erzählung einen Schein bekommt, den Menschen ohne Einsicht missverstehen können. Über Charlotte bemerkte er: „Mit Ehrfurcht betrachten wir ein Gemüt, in welchem die Saat eines grossen Schicksals ausgesät wird, das die Entwicklung dieser Empfängnis abwarten muss und weder das Gute noch das Böse, weder das Glückliche noch das Unglückliche, was daraus entspringen soll, beschleunigen darf und kann."

Auch macht er darauf aufmerksam, dass Ottilie bisweilen nicht ihre eigenen Gedanken, sondern die ihrer Umgebung aufzeichnet.

Aber er wäre nicht Goethe gewesen, wenn er einen Augenblick in seinem Entwurf — einem Entwurf, von dem er sagte, dass er im voraus in all seinen Teilen feststand — abgewichen wäre von dem, was nun die tiefe und alle Ereignisse bindende Hauptsache geworden war: neben dem körperlich-

innerlichen Wachstum in Charlotte der geistig-innerliche Wuchs von Ottilie.

Die Seiten des Tagebuchs sind dann auch von hervorragender Bedeutung. Sie geben, neben Ottiliens geringer Tätigkeit, ihren Reichtum an Erwägungen.

Luciane, die sonst alle Menschen mochte, weil sie immer danach strebte und es ihr auch gelang, alle in ihre Dienste aufzunehmen, hatte eine Abneigung gegen Ottilie. Ihr äusserliches Wesen, das in grossen Bogen lebte und nie in die Tiefe ging, hasste die Innerlichkeit, die in ihrem eignen Mittelpunkt ruhte. Ihr blendendes Wesen wurde vor dieser Einfachheit, die still und doch immer die schönste blieb, unruhig. Sie quälte Ottilie, nicht aus Gemütsroheit, sondern infolge des Unterschiedes ihrer Naturen. Sie hielt sie sich in gewisser Entfernung, weil sie ihre Einwirkung fürchtete, ohne zu wissen, woher diese kam. Sie vergeudete und tyrannisierte, weil Ruhe und Wachstum und Einsicht und Selbstbesitz ihr Feind waren.

Ottilie ging dagegen ihren stillen Weg und schrieb in ihr Tagebuch die Betrachtungen, die eine Welt von Gästen in ihr weckt. Der junge Architekt, der einzige, mit dem sie einen kleinen Streit hatte, als er sich weigerte, sein Portefeuille mit Zeichnungen einer ehrfurchtslosen Menge zu zeigen, sagte zu ihr: „Das Schickliche ist mit Ihnen geboren."

So ist es. Goethe hat nirgends schönere Weisheiten

über die Gesellschaft geschrieben als in diesem Tagebuch.

„Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn.

„Was für Mängel dürfen wir behalten, ja an uns kultivieren? Solche, die den andern eher schmeicheln als sie verletzen."

„Man kann der Gesellschaft alles aufdringen, nur nicht was eine Folge hat."

„Gegen grosse Vorzüge eines anderen gibt es kein Rettungsmittel als die Liebe."

Das sind Wahrheiten, die man finden kann, ohne sie bei Goethe zu lesen. Aber welches Glück ist es, sie zu finden, sie in seiner Jugend zu finden.

Als Luciane mit ihrem Tross fort war, wollte der Architekt, der ihr bei der Aufführung von lebenden Bildern behilflich gewesen war, nicht Abschied nehmen — die Arbeit, für die man ihn gerufen hatte, war beendet —, bevor er nicht auch Ottilie in solch einem Bilde seiner Erfindung gesehen hatte. Weihnachten kam, und er wollte das Fest durch eine Darstellung der heiligen Familie feiern, in der sie die Mutter Gottes sein sollte, zu der er sie in seinen Gedanken schon lange erhoben hatte.

Nachdem Ottilie auf Charlottens Zureden ihre Schüchternheit überwunden hatte, fand die Vorstellung wirklich statt. Sie war die höchste Verherrlichung durch die Mittel der Kunst, die Goethe dem schönen Gemüt, in welchem durch Leiden die Selbst-

verleugnung begonnen hatte, geben konnte. Aber damit suchte er auch eine andere Sphäre an die der Kunst zu rücken, die ihm, nicht zum wenigsten in diesem Werk, ebenso wertvoll war, nämlich die der Belehrung.

Während das Bild, erst im Dämmerlicht, dann in voller Beleuchtung gezeigt wurde, trat der Hilfslehrer der Pension ein, der Ottilie während ihres dortigen Aufenthaltes so gut verstanden hatte und den sie verehrte. „Eine wunderbare Empfindung ergriff sie. Wie vieles war ihr begegnet, seitdem sie die Stimme dieses treuen Lehrers nicht vernommen! Wie im zackigen Blitz fuhr die Reihe ihrer Freuden und Leiden schnell vor ihrer Seele vorbei und regte die Frage auf: Darfst du ihm alles bekennen und gestehen? und wie wenig wert bist du, unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muss es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken?"

Über das lebende Bild sprach er nicht. Aber als man ihm Kirche und Kapelle zeigte, äusserte er sich. „Was mich betrifft, sagte er, so will mir diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen, nicht gefallen, dass man sich dazu gewisse besondere Räume widmet, weihet und ausschmückt, um erst dabei ein Gefühl der Frömmigkeit zu hegen und zu unterhalten. Keine Umgebung, selbst die gemeinste nicht, soll in uns das Gefühl des Göttlichen stören, das uns über-

all hin begleiten und jede Stätte zu einem Tempel einweihen kann. Ich mag gern einen Hausgottesdienst in dem Saale gehalten sehen, wo man zu speisen, sich gesellig zu versammeln, mit Spiel und Tanz zu ergötzen pflegt. Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten, es anders als in edler Tat zu gestalten."

Als er jedoch Ottiliens Erziehung der Kinder untersucht hatte, fand er „nichts auf den Schein und nach aussen getan, sondern alles nach innen und für die unerlässlichen Bedürfnisse."

Sein Ideal war, Ottilie zu heiraten und mit ihr zusammen die Schule zu leiten, die die bejahrte Besitzerin ihm zu übergeben wünschte.

Er musste sich gedulden bis nach Charlottens Entbindung.

Ottilie schrieb in ihr Tagebuch: „Ein Lehrer, der das Gefühl an einer einzigen guten Tat, an einem einzigen guten Gedicht erwecken kann, leistet mehr als einer, der uns ganze Reihen untergeordneter Naturbildungen der Gestalt und dem Namen nach überliefert: denn das ganze Resultat davon ist, was wir ohnedies wissen können, dass das Menschenbild am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichnis der Gottheit an sich trägt."

Verschiedene Sphären streifend, verschiedene durchwandernd, deren Mittelpunkt sie selbst ist, wollte Goethe Ottiliens Entwicklung zeigen.

Die Geburt von Charlottens Kind enthüllt schrecklich eine neue Sphäre, deren Rätsel bald darauf bei einem Besuch von zwei Fremden in noch tiefere Geheimnisse weisen sollen.

„Ottilie besorgte das Hauswesen, indem sie kaum daran denken durfte, was sie tat. Sie hatte sich zwar völlig ergeben, sie wünschte, für Charlotte, für das Kind, für Eduard sich auch noch ferner auf das dienlichste zu bemühen, aber sie sah nicht ein, wie es möglich werden wollte. Nichts konnte sie vor völliger Verworrenheit retten, als dass sie jeden Tag ihre Pflicht tat."

Das Kind wurde geboren. Ottilie und Mittler waren Taufzeugen. Als Ottilie das Kind in die Arme nahm und ihm in die Augen sah, erschrak sie, denn es waren ihre eigenen Augen. Mittler erschrak, als er es sah, denn es trug die Züge des Hauptmanns.

Der alte Geistliche starb während der Zeremonie.

„So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloss mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuren Gegensätze zusammenzufassen, war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde. Ottilie allein betrachtete den Eingeschlummerten, der noch immer seine freundliche, einnehmende Miene behalten hatte, mit einer Art von Neid. Das Leben ihrer Seele

war getötet: warum sollte der Körper noch erhalten werden?"

Wir sind in die Sphäre des Wunderbaren gerückt. Die Scheidung von Körper und Geist ist sogar ausgesprochen. Der Gedanke, dass wir teilhaben können an einer Welt, die mit unserer sichtbaren und vernunftmässigen nicht zusammenfällt, war Goethe nicht fremd. Doch mehr, als den Sprung ins Übernatürliche zu wagen, lag ihm daran, das Natürliche breiter auszuführen. Seine Phantasie war so geartet, dass sie in der Natur ihr allumfassendes Bild fand. Waren in ihm Gefühle, die sich scheinbar nicht durch sie verkörpern liessen, dann griff er nach abgeleiteten, der Kunst oder der Kirche entlehnten Gestalten, die doch mittelbar als Natur verstanden werden konnten, oder nach Erscheinungen, die, obgleich undurchgründet und vielleicht unergründlich, doch als ihre unmittelbaren Offenbarungen gelten konnten und ihr, der Natur, gerade durch ihre Rätselhaftigkeit eine grössere Achtung, eine scheuere Verehrung sicherten.

Charlotte und Eduard hatten einander besessen, während dieser in der Phantasie Ottilie, jene den Hauptmann in die Arme schloss. Das Kind trug das Wesen beider. Eine geheimnisvolle Wirkung der Natur hatte sich hier offenbart.

Dass Ottilie auch durch ihren Traum mit geheimen Naturmächten in Verbindung steht, erzählt Goethe dann weiterhin.

„Führten sie auf diese Weise gar manchmal die unerfreulichen Begebenheiten des Tages auf die Betrachtung der Vergänglichkeit, des Scheidens, des Verlierens, so waren ihr dagegen wundersame nächtliche Erscheinungen zum Trost gegeben, die ihr das Dasein des Geliebten versicherten und ihr eigenes befestigten und belebten. Wenn sie sich abends zur Ruhe gelegt und in süssem Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, schien es ihr, als wenn sie in einen ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte. In diesem sah sie Eduarden ganz deutlich, und zwar nicht gekleidet wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedesmal in einer anderen Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend. Die Gestalt, bis aufs kleinste ausgemalt, bewegte sich willig vor ihr, ohne dass sie das mindeste dazu tat, ohne dass sie wollte oder die Einbildungskraft anstrengte. Manchmal sah sie ihn auch umgeben, besonders von etwas Beweglichem, das dunkler war als der helle Grund; aber sie unterschied kaum Schattenbilder, die ihr zuweilen als Menschen, als Pferde, als Bäume und Gebirge vorkommen konnten. Gewöhnlich schlief sie über der Erscheinung ein, und wenn sie nach einer ruhigen Nacht morgens wieder erwachte, so war sie erquickt, getröstet, sie fühlte sich überzeugt: Eduard lebe noch, sie

stehe mit ihm noch in dem innigsten Verhältnis."

Ein Seelenverhältnis war es, denn wenn sie an all das dachte, was sie persönlich seit einem Jahre gewonnen und verloren hatte, dann wusste sie sich nicht anders zu helfen als durch Arbeit. An sich selber durfte sie nicht denken. Als sie dann auch im nächsten Frühling das heranwachsende Kind versorgte, sah sie ein, „dass ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse; ja in manchen Augenblicken glaubte sie diese Höhe schon erreicht zu haben."

In ihrem Tagebuch lesen wir: „Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen, es muss etwas Anderes, Unvergleichbares werden. In manchen Tönen ist die Nachtigall noch Vogel; dann steigt sie über ihre Klasse hinüber und scheint jedem Gefiederten andeuten zu wollen, was eigentlich singen heisse."

Im Sich-selbst-übertreffen, durch Verzicht auf ihr früheres Selbst, dem begrenzt Natürlichen, diesem Grundton ihrer Gedanken, wird sie durch den Besuch von zwei Fremden, dem Lord und seinem Reisegefährten, bestärkt. Das Unbehagliche eines Reiselebens wird ihr in den Schilderungen des Besuches der Engländer so schmerzlich bewusst, dass sie sich auf ihrem Zimmer ausweinen muss und dass sie beschliesst, was es auch koste, alles zu tun, was in ihren Kräften steht, um Eduard mit Charlotte wieder

zu vereinigen, ihren Schmerz und ihre Liebe an einem stillen Ort zu verbergen und sich durch Arbeit abzulenken. Wie peinlich musste sie die Erzählung, die der andere Gast vorlas, berühren, die Novelle von den wunderlichen Nachbarskindern, die trotz Entfremdung und Gefahr zu ertrinken einander für immer fanden. Während dieses Besuches zeigte sie sich auch für die Anziehungskraft von Metallen empfindlich und als ein Medium.

Wir merken wohl, dass die Erzählung, nun sie bis zu diesem Punkt vorgeschritten ist, sich ihrer Lösung nähert. Es gehört nicht mehr viel dazu, um das zarte Bäumchen völlig zu entwurzeln. Mit Eduards Rückkehr aus dem Kriege fängt das Schicksal an einzugreifen. Eduard überredet den Hauptmann, der inzwischen Major geworden ist und trotz der vorgehabten Pläne unverheiratet blieb, zu Charlotte zu gehen und eine Scheidung vorzuschlagen. Er selber wartet in der Nähe auf ein Zeichen. Aber seine Unruhe treibt ihn in den Park. Er findet Ottilie am Wasser, lesend, mit dem Kinde neben sich. Das Kind aus einem doppelten Ehebruch, wie er sagt, das seine Eltern scheidet, anstatt sie zu verbinden. Ottilie macht ihr Los und das seine von Charlotte abhängig; doch mit ihren ersten und letzten freiwilligen Küssen wälzt das Schicksal die Schuld, die es über sie verhängte, auf sie. Um Charlotte nicht warten zu lassen, springt sie in das Boot, das Buch

im einen, das Kind im anderen Arm. Beide entgleiten ihr, und als sie das Kind rettet, hat es aufgehört zu leben.

Als der Major bei Charlotte vorgelassen wird, findet er Ottilie scheinbar schlafend an ihren Knieen, neben sich das Kind, und mit Grausen sieht er sein erstarrtes Ebenbild. Er richtet seinen Auftrag aus, und Charlotte antwortet: „Ich willige in die Scheidung. Ich hätte mich früher dazu entschliessen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, dass Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen.

„Doch was sag ich! Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich unbedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen. Habe ich nicht selbst schon Ottilien und Eduarden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht? Habe ich nicht selbst beide einander zu nähern gesucht? Waren Sie nicht selbst, mein Freund, Mitwisser dieses Plans? Und warum konnt' ich den Eigensinn eines Mannes nicht von wahrer Liebe unterscheiden? Warum nahm ich seine Hand an, da ich als Freundin ihn und eine andere

Gattin glücklich gemacht hätte? Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde! Ich zittere vor dem Augenblicke, wenn sie aus ihrem halben Totenschlafe zum Bewusstsein erwacht. Wie soll sie leben, wie soll sie sich trösten, wenn sie nicht hoffen kann, durch ihre Liebe Eduarden das zu ersetzen, was sie ihm als Werkzeug des wunderbarsten Zufalls geraubt hat? Und sie kann ihm alles wiedergeben, nach der Neigung, nach der Leidenschaft, mit der sie ihn liebt. Vermag die Liebe alles zu dulden, so vermag sie noch viel mehr alles zu ersetzen. An mich darf in diesem Augenblick nicht gedacht werden."

Als der Major fort war, erhob sich Ottilie:

„Zum zweiten Mal widerfährt mir dasselbige. Du sagtest mir einst: es begegne den Menschen in ihrem Leben oft Ähnliches auf ähnliche Weise und immer in bedeutenden Augenblicken. Ich finde nun die Bemerkung wahr und bin gedrungen, dir ein Bekenntnis zu machen. Kurz nach meiner Mutter Tode, als ein kleines Kind, hatte ich meinen Schemel an dich gerückt: du sassest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knieen, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte. Ich vernahm alles, was um mich vorging, besonders alle Reden, sehr deutlich; und doch konnte ich mich nicht regen, mich nicht äussern und, wenn ich auch gewollt hätte, nicht andeuten, dass ich meiner selbst mich bewusst fühlte. Damals sprachst du mit einer Freundin über

mich; du bedauertest mein Schicksal, als eine arme Waise in der Welt geblieben zu sein; du schildertest meine abhängige Lage, und wie misslich es um mich stehen könne, wenn nicht ein besondrer Glücksstern über mir walte. Ich fasste alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze; nach diesen habe ich lange gelebt, nach ihnen war mein Tun und Lassen eingerichtet zu der Zeit, da du mich liebtest, für mich sorgtest, da du mich in dein Haus aufnahmest, und auch noch eine Zeit hernach.

„Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärst du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schosse ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt vernehm ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet.

„Ich bin entschlossen, wie ich's war, und wozu ich entschlossen bin, musst du gleich erfahren. Eduardens werde ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott

mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büssen; und niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen! Danach, Liebe, Beste, nimm deine Massregeln! Lass den Major zurückkommen! schreibe ihm, dass keine Schritte geschehen! Wie ängstlich war mir, dass ich mich nicht rühren und regen konnte, als er ging! Ich wollte auffahren, aufschreien; du solltest ihn nicht mit so frevelhaften Hoffnungen entlassen."

Charlotte hoffte noch, dass Ottilie von ihrem Entschluss zurückkommen würde. Aber davon war keine Rede.

„Sie hatte das Geheimnis ihres Lebensganges der Freundin entdeckt; sie war von ihrer früheren Einschränkung, von ihrer Dienstbarkeit entbunden: durch ihre Reue, durch ihren Entschluss fühlte sie sich auch befreit von der Last jenes Vergehens, jenes Missgeschicks. Sie bedurfte keiner Gewalt mehr über sich selbst; sie hatte sich in der Tiefe ihres Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen, und diese Bedingung war für alle Zukunft unerlässlich."

Die beiden Mächte, beide Natur, deren Wirksamkeit Goethe in Ottilie hatte zeigen wollen, hielten einander die Wage. Das hingenommene Schicksal wog ebenso schwer wie die unbezwingliche Liebe. Aber damit trat der Mensch, in welchem dies Gleichgewicht erreicht war, nun auch aus der Sphäre des

menschlich Natürlichen. Als geweihte Person wollte sie fortan betrachtet werden, als eine, die sich in die Dienste des Heiligen gestellt hatte.

IV

DIE UMGEBUNG

Die Ehe als Form der gesellschaftlichen Bindung, und folglich als natürlicher Widerstand für persönliche Wahlverwandtschaft, musste wohl die Mitte der Erzählung bilden.

Sie steht hier um so reiner lediglich als Einsetzung, als das persönliche Band zwischen Charlotte und Eduard so geringe Kraft besitzt. Was ihr Gemüt anbelangt, könnten sie sich trennen. Der Grund, dass Charlotte sich erst weigert, liegt in der Bedeutung, die sie der Ehe als gesellschaftliche, das heisst mehr als individuelle Form zuschreibt. Die Heiligkeit der Ehe als Einsetzung hält sie zurück, und später der gemeinsame Besitz des Kindes.

Bei dem Besuch des Grafen und der Baronin, die es mit dieser Heiligkeit nicht so genau nehmen, ist sie um den Eindruck besorgt, den ihre allzu leichtsinnigen Gespräche auf Ottilie machen könnten. Und Goethe lässt, als er darüber spricht, durchblicken, dass sein eigenes Urteil mit dem ihren übereinstimmt. „Sie wusste recht gut," sagt er, „dass nichts gefährlicher sei als ein allzu freies Gespräch, das einen

strafbaren oder halbstrafbaren Zustand als einen gewöhnlichen, gemeinen, ja löblichen behandelt; und dahin gehört doch gewiss alles, was die eheliche Verbindung antastet."

Mittler wird als ein Sonderling beschrieben. Achtet man nur auf seine Eigentümlichkeiten, so möchte man ihn wenig ernst nehmen. Er hat die mittelmässige Meinung derer, die die Kraft der Leidenschaft nicht kennen und nicht ehren. Einen Mann, der für sein Kind gefühllos ist, kann er sich nicht vorstellen. Ein Fall, in dem Eheleute durch die Geburt eines Kindes nicht inniger miteinander verbunden werden, scheint ihm undenkbar. Die Ehe bringe so viel Gutes mit sich, meint er, dass die Beschwerden dagegen überhaupt nicht in Betracht kommen, und übrigens: mit seinem Gewissen sei man ebenso verheiratet. Aber seine schönen Redensarten bekommen in einem schrecklichen Augenblick ernste Folgen.

Als Ottilie ihren Entschluss, Eduard zu entsagen, ausführen und sich zu dem Zweck in der Pension, unter Leitung des Lehrers, den wir kennen, dem Unterricht widmen wollte, erwartete Eduard sie in der Herberge, wo sie zu übernachten gedachte. Wider seinen Willen, denn er hatte ihr nicht persönlich begegnen wollen, sah sie ihn. Charlotte, die wohl wusste, dass die Vorsätze von Liebenden keinen persönlichen Begegnungen standhalten, hatte ihr das Versprechen abgenommen, nicht mehr mit ihm

zu reden. Sie schwieg: machte nur die rührende Gebärde: hob die gefalteten Hände vor die Brust. Aber sie setzte die Reise nicht fort. Der Wagen brachte sie aufs Schloss zurück, und Eduard folgte zu Pferde. Sie legte seine Hände in Charlottens Hände. Auch fuhr sie fort zu schweigen, doch, seliger Zwang der Liebe, auch ohne zu sprechen konnten die beiden Liebenden nicht voneinander lassen. „Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegeneinander aus. Sie wohnten unter Einem Dache; aber selbst ohne gerade aneinander zu denken, mit andern Dingen beschäftigt, von der Gesellschaft hin und her gezogen, näherten sie sich einander. Fanden sie sich in Einem Saale, so dauerte es nicht lange, und sie standen, sie sassen nebeneinander. Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewusstlosen, vollkommnen Behagen, mit sich selbst zufrieden und mit der Welt. Ja, hätte man eins von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz, zu ihm hinbewegt. Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden."

Aber Ottilie starb langsam.

So wie Mittler das gesellschaftliche Gesetz vertritt, so vertritt ein kleines Mädchen, Nanny, die natürliche Willkür. Dieses hatte sich an Ottilie — diese tiefe Seele der geheimnisvollen Natur — innig angeschlossen und verliess sie nicht. Sie plauderte es nicht aus, dass ihre Herrin nichts ass. Sie selber genoss die Leckerbissen.

Es war am Abend vor Eduards Geburtstag, und zum ersten Mal hatte Ottilie das kostbare Geburtstagsgeschenk von ihm, das Köfferchen mit den Stoffen und Schmuckstücken, geöffnet und sich ein Gewand verfertigt. Die Hausgenossen, die es merkten, freuten sich. Niemand wusste, dass sie dem Tode nahe war.

Und nun kam wieder Mittler mit einer seiner wunderlichen Reden. Diesmal sprach er über die zehn Gebote. Und gerade als Ottilie eintrat, fuhr er fort: „Du sollst nicht ehebrechen! Wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders, wenn es hiesse: Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und teil daran nehmen, wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältnis etwas trüben, so sollst du suchen, es aufzuklären; du sollst suchen, sie zu begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vorteile deutlich zu machen und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der andern

fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht, und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet."

Das gesellschaftliche Gesetz war es, für das Goethe Mittler einstehen liess, und an ihm musste Ottilie zugrunde gehen. Aber als Gegenüberstellung sieht das Naturkind Nanny in ihr eine Heilige und glaubt an ihre Wunderkraft.

Das Kind, das verzweifelt darüber ist, dem Hungertod seiner Herrin nicht vorgebeugt zu haben, war über die Stunde, in der diese begraben werden sollte, getäuscht worden. Aber als die Glocken läuteten und der Zug näher kam, sprang sie aus dem Dachfenster im Hause ihrer Eltern. Scheinbar mit gebrochenen Gliedern wurde sie aufgehoben. Aber kaum hatte man sie zu dem offenen Sarg gebracht, als sie geheilt aufsprang und sagte: Ihr alle saht es, dass sie sich erhob, dass sie die Hände faltete, mich segnete, mich freundlich ansah, mir vergab. Dieser Gedanke setzte sich in ihr fest, und sie wusste ihrer Überzeugung solchen Ausdruck zu verleihen, dass auch andere sie annahmen. Die Kapelle musste geschlossen werden wegen des grossen Andranges der Gläubigen.

Kurze Zeit darauf wurde auch Eduard dort beigesetzt.

V

DAS ÄUSSERE

Eine Studie, welche ausführlicher die sinnreiche Ordnung aufzeigt, nach welcher ein erzählender Lehrer den Stoff der „Wahlverwandtschaften" formte und verteilte, müsste ein Buch werden. Dinge wie Menschen, alles ist im höchsten Grade lebendig behandelt (— vor allem liesse sich noch viel über die Gestaltung der Charlotte sagen —); aber nebenbei ist die Ausführung in jenem Ton gehalten, der die Aufmerksamkeit nicht nur auf das Sichtbare richtet, sondern auch auf den damit verbundenen Sinn. Jedes Ding, jede Erscheinung ist erst um ihrer selbst willen da, aber daneben auch als Sinnbild. Ein ausführliches System von Symmetrie und Wiederholung strahlt wie ein Netzwerk von den paarweise gruppierten Personen aus.

Die Prosa des Werkes ist auch nicht eigentlich erzählend, sie ist unterrichtend, doch mit einer klaren Unmittelbarkeit und einer Sinnlichkeit der Vorstellung, die uns eine ausgezeichnete Kunst der Erzählung im Dienste einer bedeutenden Weisheit zeigt.

GOETHES „IPHIGENIE AUF TAURIS"

I

DEM THEMA NACH

Iphigenie, die Tochter von Agamemnon und Klytämnestra, wurde im Augenblick, als ihr Vater sie opfern liess, von der Göttin Diana gerettet und in deren Tempel auf Tauris gebracht. Als Priesterin gelang es ihr, Thoas, den dortigen König, zu bestimmen, den Brauch abzuschaffen, die Fremden, die an seiner Küste gefunden wurden, der Göttin zu opfern. Ihren Namen wie ihr Land verschwieg sie ihm. Aber als Thoas von einem Kriegszug zurückkehrt, auf welchem er seinen jungen erschlagenen Sohn gerächt hat, und Iphigenie zur Frau nehmen will, enthüllt sie ihm, auf die dringende Bitte seines Feldherrn Arkas, ihre Abkunft von dem unseligen Geschlecht der Tantaliden und ihr eigenes Schicksal. Jedoch geht sie nicht weiter als ihm ihr Vertrauen zu schenken, und erzürnt befiehlt er, dass die beiden Fremden, die kurz zuvor an seiner Küste gefangen wurden, geopfert werden.

Diese Fremden sind Orestes und Pylades. Orestes, Iphigeniens Bruder, hat seine Mutter getötet, weil diese, das Opfer ihrer Tochter rächend, Agamemnon bei seiner Rückkehr aus Troja ermordete. Von den Furien verfolgt, fragt er das Orakel des Apollo um

Rat, und die Antwort lautet, dass er, um zu genesen, seine Schwester aus Tauris entführen müsse. Er versteht: die Schwester von Apollo, Diana, und glaubt folglich ihr Bild aus ihrem Tempel rauben zu müssen. Daraufhin rüstete er mit seinem Freund ein Fahrzeug, das sie nach Tauris brachte.

Iphigenie spricht erst mit Pylades, der sie über die Abkunft des Orestes täuscht, aber nicht über dessen Zustand. Doch dann hört sie von Orestes die Wahrheit und gibt sich ihm zu erkennen. Nach einem letzten heftigen Wahnsinnsanfall kommt er in ihren Armen zu sich. Von Pylades begleitet sucht er die Gefährten, während Iphigenie den Schein erwecken soll, als seien die Gefangenen im Tempel, und das Opfer unter einem Vorwand hinausschieben. Ausserdem will sie vorgeben, dass das Bild der Diana, das von der Blutschuld der Fremden verunreinigt sei, im Meer gewaschen werden müsse.

Doch als der König auf Beschleunigung dringt, Arkas schickt und dieser, nachdem er ihren Vorwand angehört hat, wieder fortgegangen ist, fordernd, dass sie erst Thoas' Entschluss abwarte, kommt Iphigenie zur Besinnung. Über der Freude des Erkennens und der Aussicht, ihr Land und ihr Vaterhaus wiederzusehen, hatte sie vergessen, dass sie auch hier zu Menschen in menschlicher Beziehung steht. Pylades bringt die Botschaft, dass Orestes völlig geheilt sei, die Bemannung gefunden und das Schiff

segelklar. Iphigenie zögert. Sie fühlt es als den Fluch ihres Geschlechtes, dass sie gerade nun, wo ihr der Bruder zurückgegeben ist, seinetwillen die Schuld des Betruges und der Undankbarkeit begehen muss.

Inzwischen hat Arkas Argwohn geschöpft. Die Nähe des Schiffes wurde kundbar. Thoas entbietet die Priesterin vor sich. Sie kommt und entdeckt ihm, wer Orestes ist und ihre Pläne. Sie bittet ihn eindringlich, nicht der alten Sitte, nicht seinem erzürnten Gemüt zu folgen, sondern seiner edlen Art entsprechend zu handeln. Er zaudert.

In dem Augenblick zeigen sich Orestes und die Seinen, später Pylades, im Handgemenge mit Arkas und seinen Bewaffneten. Der König befiehlt Einhalt. Wenn Orestes wirklich Agamemnons Sohn ist, möchte er die Gefangenen ohne Kampf freigeben, wenn es ihnen nicht um das Bildnis der Diana zu tun wäre. Diese letzte Beschwerde wird hinfällig, als Orestes die Augen aufgehen, dass der Gott, als er von seiner Schwester sprach, nicht seine eigene, sondern Orestes' Schwester meinte.

Diese einfache Übersicht genügt, um zu zeigen, was Goethe äussern wollte.

Was er Tasso als ärgstes Symptom der Entartung anrechnete: seinen Fürsten zu betrügen, um entfliehen zu können, — was er selber seinem Herzog nicht

anzutun imstande war, als er aus Weimar entfloh, um nach Italien zu gehen, — das konnte Iphigenie nicht Thoas gegenüber.

Um aus diesen Tatsachen ein dramatisches Gedicht zu entwickeln, bedurfte es keiner geringen Geschicklichkeit.

Um so mehr, da sich die Tatsachen so wenig in voller Kraft entfalten konnten.

Wenn man bedenkt, wie schnell es grosse Bühnengestalten fertigbringen, durch Leidenschaft oder Beredsamkeit ihre Gegenpartei zur Umkehr zu bewegen, sie in den direkten Gegensatz umschlagen zu lassen, dann könnte man leicht einen wüsten Thoas erwarten, der von einer unwiderstehlichen Iphigenie gezähmt und gewonnen wird.

Aber das war nicht Goethes Vorstellung von einem Fürsten. Seine Erfahrung wie sein eigenes Wesen machen es ihm unmöglich, Thoas anders zu sehen als wie den braven, väterlichen Freund der Iphigenie, der nur insofern Barbar scheint, als er kein Grieche war, so wenig Tyrann, dass er keinen Augenblick daran dachte, durch Zwang zu erreichen, was ihm nicht freiwillig gegeben wurde, kaum unbarmherzig; denn dass er anfangs für Gesetz und Sitte seines Volkes eintrat und daran denkt, es wieder zu tun, das zeugt bei einem Fürsten weniger für Grausamkeit als für seine Zugänglichkeit für Iphigenies menschliche Neigungen und für ihr weiches Gemüt.

Ob seine Rückkehr zu der grausamen Sitte wohl mehr wie verliebter Ärger war?

Thoas durfte nur so weit ein Widerstand sein, als notwendig war, um Iphigenie Gelegenheit zu geben, ihre edle und menschenliebende Art zu äussern, — die Art, an deren alles überwindende Kraft Goethe glaubte. Der treue und wohlgesinnte Arkas, als Zwischenfigur, diente ebenfalls dazu. Von Gegenüberstellung zwischen ihr und diesen beiden Männern ist keine Rede. Beide gehen in der fast gleichen Gangart wie sie und in gleicher Richtung mit ihr, sie unterstützend.

Gab es also keine Kontraste? Ja, natürlich. Sobald Iphigenie, nach der Verabredung mit Orestes und Pylades, zu sich kommt, wird sie der Kontrast dieser beiden. Als Pylades zurückkehrt, um das Bild zu stehlen, tritt es offen zutage. Sie sträubt sich, sie weigert sich, den Betrug fortzusetzen. Sie bleibt Thoas gehorsam. Nicht in dem Barbaren, der keiner ist, aber in der griechischen List sieht sie ihren Feind. Als ihre tiefste Überzeugung enthüllt sich der Grundsatz, dass Lügen kurze Beine haben und dass nichts länger währt als Ehrlichkeit.

Aber noch etwas anderes möchte ich bemerken: Pylades gewinnt durch diese Kontraste zur Hauptperson keineswegs an Wichtigkeit. Im Gegenteil: er ist allzudeutlich nichts als der Stein, gegen den der Huf des edlen Pferdes nur zu stossen braucht,

um sofort seitlings auszuschlagen. Er wird sogar mit jeder Szene unwichtiger. Und mit ihm Orestes. Denn während dieser anfangs, als Träger des Fluches, der auch Iphigenie getroffen hat, und als Gegenpartei in der Erkennungsszene, eine grosse Rolle spielte, sinkt danach unsere ganze Aufmerksamkeit auf Iphigenie zurück, und der Bruder bekommt nur noch bei der Lösung eine recht nebensächliche Bedeutung.

Zwischen dem eher mitgehenden als entgegenarbeitenden Thoas (und Arkas) und dem als Gegenpartei kaum ernst zu nehmenden Pylades (Orestes zählt in der Hinsicht nicht mit) steht also Iphigenie als Träger des ganzen Grundgedankens: dass man einen wohlmeinenden Fürsten nicht betrügen darf.

Dies ist tatsächlich der unverkennbare und sehr ärmliche Kern des Dramas, und Mythe und Weisheit und Talent und Mitgefühl werden aufgeboten, um ihn zu entwickeln.

Euripides hat den Raub des Bildes der Artemis auf Tauris, zugleich Iphigenies Rettung und Orestes' Befreiung von den Erinnyen zu einem lebendigen und fesselnden Schauspiel verarbeitet. Dort ist vom ersten Wort an alles sichtbar. Die Szenen (erzählt oder vorgeführt) von den Fremden an der Küste, vom Wiedererkennen, vom freundschaftlichen Wetteifer zwischen Orestes und Pylades, — die Rolle des Chores, — der Betrug von Thoas, — die ebenso lei-

denschaftliche wie schlagfertige Figur der Iphigenie, — eins wirkte mit dem anderen, um uns sehen und teilnehmen zu lassen. Das griechische Mädchen würde es nicht gut finden, Thoas zu töten, der ihr Gastgeber war. Aber müsste er getötet werden, dann hätte sie den gelobt, der es zu tun wagte. Sie tadelte die Menschenopfer und war froh, dass das Schlachten nicht zu ihrem Amt gehörte. Aber es wäre ihr nicht eingefallen, dem Barbarenkönig ein Humanitätsprinzip zu verkünden. Sie hat nichts dagegen, dass man ihn betrügen und das Bild stehlen will, um so weniger, da es notwendig scheint und es ein Gott befohlen hat. Was war neben der echten Darstellung dieser natürlichen Wirklichkeit — selbst Götter und Überlieferungen waren hier wirklich — Goethes sinnreiche und fast ausschliesslich auf die Worte einer untätigen Frau beschränkte Besonnenheit?!

Doch war es gerade diese Frauengestalt, die er schaffen wollte, wozu ihn Euripides angeregt hatte. Statt seiner natürlichen diese sittliche. Statt seiner Tat diese Erwägung. Statt seiner Sichtbarkeit, in welcher die Auslegung von Religion und Legende aufgenommen war, diese Auslegung, welche die ganze sichtbare Welt als ihr sittliches Gesetz durchdringen sollte.

Die Mythe von Iphigenie und Orestes hatte für Goethe somit ihr natürliches Dasein verloren. Sie wurde Sinnbild zur Illustration des Sittengesetzes, für das Iphigenie eintrat.

II

DEM GEFÜHLSGRUNDE NACH

Goethes „Iphigenie auf Tauris" hat mir nie sehr nahe gestanden, und ich gehörte nie zu denen, die es mit „Tasso" auf die gleiche Stufe stellen. Der Ton von Iphigenies erstem Monolog verwirrte mich gleich. Es fehlte ihm der dramatische Akzent.

Ist der Dichter befangen vom Gefühl der Grösse seines Themas und in Betrachtungen darüber versunken, so dass es durch ihn hin zu sprechen scheint und nicht mittels seiner Phantasie als eine von ihm gelöste Gestalt auflebt, dann macht sich in der Sprache jene Befangenheit, jene Betrachtung fühlbar, und der Atem, der auf uns überströmt, lebt nicht frei ausserhalb seiner, sondern ist sein eigener, der unter dem Zwang seines Gefühles steht. Vor einem Vers, der sich so ankündigt, bleibt man unentschieden. Man fühlt sich gezwungen, die Notwendigkeit, die den Dichter treibt, mitzufühlen, die pathetische Stimmung, die ihn ergriff, zu teilen, und spürt, dass damit der eigenen Freiheit Gewalt angetan wird. Dann versucht man sich von dem Ton zu befreien und den Gedanken ohne den damit verbundenen Atem zu sehen, aber nun zeigt er seine ganze Nüchternheit, und man spürt, dass er so nicht gemeint sein kann. Es wird einem der Unterschied zwischen Ton und Gedanke bewusst, nicht die Einheit von beiden; denn

diese kann nur dort bestehen, wo Ton und Gedanke nicht länger die des Dichters sind, sondern einer Phantasie entsprechen, die sich von ihm gelöst hat. Im Drama ist diese Phantasie die im Raum lebende Gestalt. Der Ton ihrer Sprache, welcher sofort Gewissheit über die Einheit mit dem ausgesprochenen Gedanken gibt, ist der dramatische Akzent.

Ob ich nun Iphigenies erste Worte: „Heraus in eure Schatten" pathetisch oder nüchtern las, sie gaben mir keine Befriedigung; bis ich mir dachte, dass es nicht Iphigenie war, die hier unmittelbar, sondern Goethe, der unter dem Zwang seines Gefühles, vermittelt, nämlich emblematisch, sprach.

„Iphigenie auf Tauris" entstand aus zweierlei Gemütserfahrungen. Erstens aus der Sehnsucht nach Italien des an Weimar gebundenen Beamten, der in der Priesterin auf Tauris sein Sinnbild sah. Zweitens aus dem Humanitätsgefühl des Dichters, der sich an Fürst und Freundin gebunden fühlte und sich die Freiheit nicht gestatten wollte. Erst aus diesem zweiten Gefühl entstand die Konzeption einer anderen Iphigenie als der des Euripides. Aber diese Konzeption veränderte nicht im mindesten den Charakter seiner Vorstellung, nämlich als Sinnbild seines Gefühles. Die sich nach Griechenland sehnende Iphigenie war dieselbe wie die, welche Aufrichtigkeit in allen menschlichen Verhältnissen fordert, und eben der Konflikt zwischen ihren beiden Wünschen bildet das

Dramatische. Auch dieser Konflikt war durchaus Goethe. Das ganze Drama sollte nur Goethe in der Verkleidung der Iphigenie geben: ein Emblem in Form eines Dramas.

Von diesem Gesichtspunkt aus begann das Gespräch, oder besser: das Sprechenlassen der vorher aufgestellten Figuren. Mit sorgfältiger Überlegung war alles vorbereitet, was ihnen in den Mund gegeben werden sollte, alles, womit sie sich als die und die Griechen und Barbaren der von Goethe umgestalteten Mythe legitimierten, alles, was sie gleichzeitig zu Trägern von Goethes Gefühlen und Gedanken machte. Die Gründlichkeit des Entwurfs ist in allen Unterteilen des Stückes zu spüren, und dieser Eindruck wird durch die Freiheit der sprechenden Personen durchaus nicht aufgehoben, denn diese Personen sind keine auf eigenes Recht hin handelnde Wesen, sondern Sinnbilder von Goethe. Auch der persönliche Ton von Goethes eigener Sprache hebt ihn nicht auf, denn auch er selber spricht nicht unmittelbar, sondern durch seine Figuren vermittelt, nicht lyrisch, sondern pathetisch. Sobald wir in dem Drama auf Stellen stossen, wo Goethes Gefühl weniger an der Sinnbildlichkeit beteiligt ist und infolgedessen auch das Pathetische schwächer wird, kommt als natürliche Folge das dramatische Gerüst zum Vorschein.

Es liegt so wie so schon ein Unterschied in der Klarheit und Tiefe der beiden verschiedenen Gefühls-

strömungen, denen Goethes Gedanken entsprangen. Die eine, die Sehnsucht nach Italien, war rein, ungetrübt durch Erwägungen von Zeit und Umständen. Die zweite, die Sehnsucht nach einer aufrichtigen Menschlichkeit, war nur auf eine gewisse Kultur begründet, in einem bestimmten Zeitalter, unter ganz bestimmten Umständen denkbar. Die erste war eine natürliche Sehnsucht, die zweite eine ideelle.

Tatsächlich werden wir auch bis zum Schluss des dritten Aktes — danach beginnt Iphigenies Selbstbesinnung — von der ersten getragen, und von nun an, also mit dem Einsetzen der zweiten, macht uns der schwächere Ton, selbst in Iphigenies Worten, ein beträchtliches Übergewicht von Gedanklichkeit bewusst.

Jene Selbstbesinnung ergibt jedoch gleichzeitig den Konflikt. Nun erst beginnt das eigentliche Drama. Wir schreiben darum den nun folgenden Bewegungen, vor allem wegen der darin enthaltenen Widerstände, mehr Wichtigkeit zu. Und nun merken wir erst, wie ärmlich und uninteressant diese sind. Das Wenige, das Pylades, das noch Geringere, das Thoas zu sagen weiss, der dürftige Apparat der streitenden Gruppen, die schnelle Auflösung des Orakelrätsels, all das überfällt uns, und enttäuscht merken wir, wie wenig diese Personen an und für sich für uns bedeuten, wie ausschliesslich wir uns mit dem Sinn begnügen müssen, den diese Bilder geben, die nur pathetisch und emblematisch sind.

III

WÜRDIGUNG

Es ist wohl gerade dem idealistischen Atem des Stückes zuzuschreiben, dass „Iphigenie auf Tauris" in Deutschland so viel Bewunderung findet. Eigentlich viel mehr als „Tasso", der doch als Kunstwerk unendlich viel höher steht.

Geben wir zu, dass das Drama als Versinnbildlichung — nicht Verkörperung — eines sittlichen, des neueren Humanitäts-Ideals unübertroffen ist.

Geben wir ausserdem zu, dass dies Ideal, als nicht aus der christlichen, sondern aus einer klassischen Welt nach Goethes Anschauungen, ein eigenartiges und schönes Gepräge zeigt inmitten anderer ähnlicher europäischer, und dass es Antriebe befriedigt, die, seit Goethe, lebensvoll gewirkt haben, vor allem in Deutschland.

Lesen wir heutigestags, und hier in Holland, die Dichtung, so sind wir, wie es ein jeder stets sein wird, für die schönen Losungen, die weisen Wahrheiten empfänglich und folgen, im Gefühl einer nahenden Befreiung, welche hoffnungsvoll durch alle Worte atmet, der Erzählung der Iphigenie, den Szenen mit Orestes und Pylades. Mit dem vierten Akt — ich sagte es schon — beginnt die Wendung, die Verzahnung, die Überlegung, welcher Iphigenie

schliesslich in ihrer Rede zu Thoas sich müht ein Ende zu machen.

Sich müht; denn das ist der grösste Unterschied zwischen dem früheren Ton und dem späteren. Im ersten war eine erhabene Gemütsbewegung, im zweiten sind die mühsamen Bestrebungen eines Gedankens.

Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend —

So lautet der erste. Und der zweite:

Thoas: Du glaubst, es höre
Der rohe Szythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?

Iphigenie: Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fliesst.

Dies ist der ideale, aber abgezogene Gedanke, begeistert, aber metaphorisch. Immer wieder zeigt es sich in dem späteren Teil, dass absichtliches Heben der Stimme und metaphorische Sprechweise zu bekräftigen scheinen, tatsächlich aber Schwäche verraten.

Der Grundfehler ist, dass dies Stück, obgleich

es seinem Wesen nach eine ebenmässige und wohlüberlegte Versinnbildlichung ist, den Schein eines Dramas tragen muss, worin Leidenschaften gegeneinander ausgespielt werden. In der ersten Hälfte konnte uns das Pathos des Dichters mit fortreissen, den Mangel an dramatischer Kraft verbergen, — in der zweiten, wo nur Betrachtungen, Gedanken und die Absicht des Szenenordners übrigbleiben, erkennt man die Schwäche, die sich von Anfang an geltend machte.

„Iphigenie auf Tauris" scheint Goethes vollkommenstes Schauspiel, es ist tatsächlich sein schwächstes, sein verstandesmässigstes, sein am wenigsten lebendiges. Er fesselt durch seinen Willen, seine Persönlichkeit; er ergreift durch Konflikte des geringer Sympathischen; er befriedigt durch das Richtiggesehene und Wohlgelungene einzelner Stellen; doch er erobert nicht — wie er mit Tasso tat — durch die Einheitlichkeit einer grossen sichtbaren Wirklichkeit.

INHALT

Druck von M. Lindenbaum
& Co. in Amsterdam



